سِيَاسَةُ الشِّعْر

أدونيس

الطبعة الأولى

١٩٨٥

الغلاف بريشة كمال بلاطة

أدونيس

سياسة الشعر

دراسات في الشعرية العربية المعاصرة

دار الآداب
بيروت



ما الشعرية ؟

كلامُ الشاعر على تجربته في الكتابة الشعرية يعني الذات والآخر في آن. يعني بتعبير أدق أنه يتخذ من ذاته آخر ليس إلا هذه الذات نفسها. وظنّي أن هذا مما يؤدي، بحسب الحالة، إما إلى تمجيد الذّات وإما إلى الحياد عنها، باسم موضوعيّة تصل في النهاية إلى أن تلغيها.

لذلك أوثر أن أسلك طريقا آخر: أن اتكلم، انطلاقا من تجربتي ذاتها، نظراً وكتابة، لكن على القضايا الأساسية أو ما أميل إلى حسبانه أساسيا ـ القضايا التي تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر القارىء/ الناقد وتشكل في الوقت ذاته مدار الاهتمام والجدل في المرحلة الشعرية الرّاهنة، خصوصاً انها مرحلة خِلافيّةٌ بامتياز. فالخلاف لا يتناول التفريعات وحدها، وإنّما يشمل الأولّيات أو الأصول. ولا تتجلّى الخلافيّة في الكتابات الشعريّة

* نص الكلمة التي ألقيت في ندوة «قضايا الشعر العربي المعاصر» التي عقدت في تونس بين ٤ ـ ٨ ايار ١٩٨١، في المركز الثقافي الدولي بالحمامات، والتي دعت إليها «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم».

وحدها، وإنما تتجلّى أيضاً، وبشكلها الأكثر حِدّة، في القراءات النّقدية التي تدرس هذه الكتابات. فهناك، مثلاً، نقد يرفض سلفاً البحث في إمكان النظر إلى قصيدة النثر، شعرياً، أو يرفض أن يرى الشِّعرية خارج الوزن. ويعني ذلك أنه متأصّلٌ في قديمٍ ما، وأنه بسببٍ من ذلك، عاجز عن النظر إلى الجديد إلا بذائقةٍ تقليدية. وهو، إذن، لا يفهم الجِدة الشعرية، بل إنه في أحيان كثيرة، يطمسها ويشوهها.

وهناك، بالمقابل، نقدٌ ونوع من الممارسة الكتآبية لا يجهلان اللغة العربية في خصوصيتها التعبيرية ـ الجمالية وحسب، بل انهما يجهلان ايضا مخزونها الإبداعي، فضلاً عن أنهما يرفضان شعر الوزن. وهما، لذلك، عاجزان عن فهم الجدة ومعناها في اللغة الشعرية العربية، خصوصا أن حداثة الكتابة في لغةٍ ما، لا يصحّ فهمها وتقويمها إلا في سياق القديم الكتابي، في هذه اللغة وانطلاقاً منه.

وكثيرا ما نرى بين من يصدرون عن هذين الموقفين أشخاصا يؤلفون كتبا أو يقومون بأبحاث حول نصوص يعدّونها شعرا تستلزم بادىء بدء، سؤالا أوليّاً: هل هذه النصوص هي، حقا، شعر؟

هكذا ليست المعرفة وحدها هي الغائبة في هاتين الحالتين وإنما هناك غائبٌ آخر هو الشعر. ومن هنا حرصي على أن يجيء بحثي نوعاً من المشاركة في مناقشة المفهومات بغية توضيحها لا مناقشة الأحكام التي تستند إليها أو تصدر عنها. فقبل أن نتداول في

الأحكام يجب أن ننظر في المفهومات التي تولدت عنها.

ولعلّ القضايا التي أشرت اليها تتمثل في ثلاثٍ أحب ان أصوغها في الأسئلة الثلاثة التالية: ما علاقة الشاعر بتراثه؟ ما علاقة الشعر بالحدَث؟ ما معنى الشعرية؟

أولا: الإبداع والتراث

كل شاعر يشعر ويفكّر ويكتبُ انطلاقاً مِمّا هو. وما هو، **كذات** كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره، قديما، أو معاصرا. وهذا يعني أن له طريقته المختلفة المتميزة، في استخدام اللغة. بهذه الطريقة ينتج **كلامه** الخاص، المغاير من حيث انه ينطوي على أفق من الدلالة، أو يكشف عن فضاء شعري، خاصين، مغايرين. فكما أن الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام، فمن الممكن القول إن كلامه يكتبه، بدوره، كشاعر متميز بين الشعراء.

ما تكون، في هذا المنظور، علاقة الشاعر بتراثه؟

لكن، ينبغي أولا ان نسأل ماذا تعني هنا كلمة «تراث»؟ هل التراث الإبداعُ أم المبدَع؟ هل هو اللغة أم المادّة؟ هل هو الذات ام الموضوع؟ أم هل هو هذا كله وكيف؟ انها اسئلة تدفعنا إلى أخرى تفريعية لكي نحيط بالاشكالية التي تنطوي عليها: مثلا، هل التراث مجموعة محددة من الشعراء؟ وحينذاك، هل تعني العلاقة بالتراث تقليد هؤلاء الشعراء أو اتباعهم في نهجهم الشعري؟

لكن، من هم وما معيار تحديدهم؟ وكيف يمكن الارتباط بهم، وهم أفراد متباينـون متباعـدون، تاريخيـا وفنيا؟ وكيف نـوّحدهـم ـ نجعل منهم «هوية» واحدة وبأيّ معيار، وبأيّ معنى؟

أو لعل كلمة «تراث» تعني مرحلة شعرية معينة، أو مراحل معينة، أو تعني نصوصا شعريـة معينة. لكن، ايضـا، كيف يكون ارتباط الشاعر به في هذه الحالة؟ أبخصائص «جـوهريـة» للمرحلة أو للمراحل، أو النصوص، وكيف نحدد هذه الخصائص؟

أو لعل «التراث» روحٌ ما؟ لكن هنا أيضاً نسأل: ما هذا «الـروح» وكيف نتعرف عليـه، وما مقـاييس التعـرف؟ وهـل هـو ثابت، وكيف؟ أم هو متغير، وكيف؟

ينبغي أن نطرح، في هذا الصدد، أسئلة اكثر تحديدا، مثلا، ما الـذي «يوحِّد» شعريـا بين الشنفـرى وعروة، (وهمـا موحـدان في الصعلكة وفي المرحلة، وفي الوزن والقافية)؟ انهما، شعريا، عالمان مختلفان. كذلك الأمر في مـا يتعلق بامـرىء القيس وزهير، بـطرفة وعمرو بن كلثوم... الخ. هكذا نـرى أن ما نسميـه بـ «**الأصل**» الجاهلي «**الواحد**» انما هو، شعريا، **كثير وليس واحدا**.

وإذا تجـاوزنا العهـد الاسلامي الأول الـذي لا أرى فيـه شعـرا مهماً، إلى العهد الأمـوي، فسوف نـرى أنه هـو الآخر كثـير وليس واحدا. ما الذي يوحد بين عمر بن أبي ربيعة وجميـل بثينة أو قيس بن الملوح، بين ذي الرمّة والكميت، بين شعراء الخلافة الأمويـة ـ

الأخطل والفرزدق وجرير، والشعراء الخوارج، أو شعراء الصعلكة ـ الهامشيين، اللصوص، والمنبوذين؟

الشأن هو نفسه بالنسبة إلى الشعر في العهد العباسي. إن الأفق الشعري الذي يفتحه أبو نواس غير الأفق الذي يتحرك فيه عليّ بن الجهم أو البحتري. وشعر أبي تمام مغاير، جوهريا، لشعر أبي العتاهية أو ابن الرومي. وابو العلاء المعري عالم آخر غير المتنبي.

هكذا يبدو أن التراث الشعري العربي، شأن كلّ تراث حيّ، ليست له، إبداعياً، هوية واحدة ـ هوية التشابه والتآلف، وإنما هو متنوّع، متمايز إلى درجة التناقض، وإذا صح الكلام على هويّةٍ أو وحدة، في هذا المستوى، فانها هوية المتعدد المتباين، ووحدة المختلف، الكثير.

غير أن «الخطاب التراثي» السائد، يقوم، في منطلقاته وفي منظوراته، على إرادة توحيد التراث ووحدته، في «هوية» متميزة، متواصلة، هي هوية «الواحد». ولا نجد في التراث، كمادة شعرية، ما يمكن أن يعطيه مثل هذه الهوية إلا **الوزن والقافية**، استنادا إلى التحديد الموروث: «الشعر هو الكلام الموزون المقفى». لكن التعمق البسيط في الابداعية الشعرية جديرٌ بان يكشف عن أنّ مثل هذه الوحدة سطحية شكلية، عَدا انها تبسيطية اختزالية. فلا يتضمن التراث، تحت هذه الوحدة الظّاهرية غير التنوع والتناقض. وفي هذا التنوع التناقضيّ تكمن، على العكس، اهمية التراث وعظمته، وعليه كذلك تنهض وحدته

الابداعية. ان «هويته»، بعبارة ثانية، ليست في مجرد كونه موزونا مقفى، وإنما هي في العالم الذي يوسسه، والرؤى التي يكشف عنها، والآفاق التي يفتحها للحساسية وللفكر.

أما عن الوزن والقافية، فأود أن اقدّم الاشارات التالية:

أ ـ الوزن/ القافية ظاهرة، إيقاعية ـ تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وإنما هي ظاهرة عامة، في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تنوع وتمايز. الزعم إذن، بان هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية إلا بها، ولا تقوم إلا بدءاً منها واستنادا اليها، إنما هو زعم واهٍ جدا، وباطل.

ب ـ الوزن/القافية عمل تنظيري لاحقٌ لتشكيلٍ شعريّ سابق. ولا شك انه عمل بارع، لكنه، في الوقت نفسه، محدود، ذلك أنه لا يستنفد امكانات الايقاع أو امكانيات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية، وإنما يمثل منها ما استخدم واستقرّ. وما يُستخدم ويستقرّ ليس مطلقا، وإنما قد يتغير او يتعدل او تضاف اليه استخدامات أخرى، أو ربما يزول، وذلك بحسب التطور ومقتضياته.

جـ ـ ثمة خطأ أول في النظر السائد إلى الوزن/القافية، يكمن في التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل. فهو يوحد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي. وهذا مما

أدى، بقوة الممارسة والقسر الايديولوجي، إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي، وإلى تحويل أوزان الخليل الى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ، مع أنها وليدته، وتتجاوز موسيقى اللّغة العربية مع انها ليست إلا تشكيلات محددة، من مادة ايقاعية تشكيلية غير محددة.

د ـ لعل المعنيين عمقياً بالشعر العربي ومسيرته التاريخية يعرفون جميعا أن تحديده بمجرد الوزن/القافية أخذ يضطرب منذ القرن العاشر، خصوصا في الدفاع النقدي الذي قام به الصُّولي انتصارا لشعرية ابي تمام، وفي آراء الجرجاني. فقد نشأ ميل إلى التشكيك في ان يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر والى جعل **اللغة الشعرية**، او طريقة استخدام اللغة، مقياسا في هذا التمييز. وتقسيم المعنى عند الجرجاني الى نوعين: تخييلي وعقلي، دليل بارز. فحيث يكون النص قائما على المعنى الأول يكون، في رأيه، شعرا، وحيث يكون قائما على المعنى الثاني لا يكون شعراً، وان جاء موزونا مقفى.

غير أنّ هذا لا يعني، بالضرورة، رفض الوزن/القافية، أو التخلي عنهما، وإنما يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصراً، **الشعرية** ولا يستنفدانها، وأن هناك عناصر شعرية، غيرهما، ومن حق الشاعر أن يستخدمها. الخلاق، تحديداً، جديد دائماً ـ حتى حين يكتب بأشكال

وَزْنيّة سابقة. فإذا كان الشكل بنية حركيّة، فإنّ المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة ويُجْريها. ولهذا ليس الشكل هدفاً أو غاية. الهدف هو توليد فَعّالية جمالية جديدة. كان أبو تمام وأبو نواس جديدين، بالقياس الى الشعر الجاهلي، مع أنهما استخدما أشكاله الوزنية. والجدّة هنا كامنة في أنهما خلقا في شعرهما فعالية جمالية مغايرة، وأضافا إلى الجمالية الشعرية العربية أبعاداً جديدة. والأساسي، إذن، هو أن ننظر في تقويم الشعر، إلى هذه الفعالية، لا إلى الجدة الشكلية في ذاتها ولذاتها، سواء كانت وزناً أو نثراً.

وفي هذا ما يشير إلى أن المسألة، في الكتابة الشعرية، لم تعد مسألة وزن وقافية، حصرا، بل أصبحت مسألة شعر أو لا شعر، وإلى أن هذه المسألة تضعنا، تبعا لذلك، أمام امكان الكتابة الشعرية، في أفق آخر غير الأفق الموزون المقفى، وهو إمكان يتيح لنا أن نعدِّل التحديد الموروث للشعر، وأن نضيف اليه، وأن نؤسس مفهومات أخرى للشعر. وفي ظني أن المعنى الأعمق والأغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة إنما يكمن هنا، لا في مجرد تعديل النّسق الوزني وتحويره، ولا في مجرد الخروج على الوزن والقافية، كما تواضع اكثر النقاد المعاصرين على قوله وتكراره.

نحن إذن في مرحلة انتقال من واحدية المفهوم، الى كُثَاريّته، أو من **الواحد** الشعري الى **المتعدّد** الشعري. وربما كان الالتباس النقدي في دراسة النتاج الشعري العربي، في الربع القرن الأخير، عائداً إلى التباس التجربة الكتابية ذاتها - أي إلى تعدديتها. لكن

هـذه التعددية هي في الوقت نفسـه، شاهـد عـلى حيويـة اللغـة الشعرية العربية، وحيوية الشاعر. وهي كذلك دليـل على التجـدد في الرؤيا، وفي الحساسية الفنية، وفي طرائق التعبير.

ان في هذا كله ما يكشف عن أن قضيـة التراث، كـما تطرح في النقد الشعري العربي السائد، ليست قضية شعرية ـ فنيـة، بحصر المعنى، وإنما هي قضية أيديولوجية. والكلام النقدي هنا يُحِلّ اللغة الايـديولـوجية محـل اللغة الفنيـة ، ـ أي أنـه يتحـدث عن الشعـر بأدوات من خارج الشعر وهو بهذه الأدوات، يخلق استيهام الهـوية الشعـرية الـواحدة، لـلأمة الـواحدة، بحيث يكـون الخروج عنهـا خروجا عن هوية الأمة ذاتها. وهو استيهام نجد اصوله العميقة في البنية الدينية، ميتافيزيقيّاً، وفي البنية السّياسيّة، تاريخيًّا.

والحق أن هوية الشاعر العربي لا تتحـدد **بالشكـل الكلامي** الذي نطق به أسلافـه الشعراء، وإنمـا تتحدد بخصـوصية اللسـان العربي نفسه. وهـذه الخصوصيـة اللسانيـة هي التي تؤسس هويـة شعب مـا، وتحدد مـوقعه في العـالم. وإذا كـان لا بـد، هنـا، من الكـلام على وحـدة ما، أو هـويـة واحـدة مـا، فـانمـا هي وحـدة **اللسان ، لا وحدة الكلام**. ان كلام كل شاعر إنما هو نتاج هويته الواحدة بلسان واحد، ومع ذلك فان كلامه كثير، وليس واحـدا. وإذا صح هذا في الهوية الواحدة، فبالأحرى ان يصح في الهويـات المتغايرة.

هنا يحسن أن نشير إلى خطأ في المنطلق وقـع فيه النقـد ولا يزال

يرعاه ويتابعه هو التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل. فكما أنه وحّد بين موسيقية اللسان ووزنية الشعر، وحّد كذلك بين اللسان وممارسته الشعرية الأولى في الجاهلية، من حيث القولُ إن كلامها هو الأكثر تطابقاً مع اللسان والأكثر قرباً إليه، والأكثر كمالا. وهناك فرق بين اللسان والكلام: اللسان هو المنظومة الرمزية ـ المعجمية التي تتيح التعبير والتواصل، اما الكلام فهو الاستخدام الشخصي الحر المتميز للسان. (ف. دوسوسور). لا يقال عن القرآن الكريم، مثلا، انه لغة الله بل **كلامه**، وذلك تمييزا له عن غيره. وليس الشعر الجاهليّ اللغةَ العربية، وإنما هو كلام خاص بشعراء الجاهلية. وهو، من حيث انه كلام، ليس واحدا متشابها، وإنما هو كثير، متنوع. وكما أن كلام امرىء القيس لا ينبع من كلام طرفة مثلا، والعكس صحيح، بل ينبع من اللسان العربي، فإن كلام كل شاعر حقيقي لاحق لا ينبع من كلام شاعر سابق، وإنما ينبع من اللسان العربي، وفقا لاستخدامه الخلاق، الحر. وهو استخدام لا بد من أن يكون **ابتداء**، إذا أراد أن يكون خلاقاً. فالكلام الشعري كلام الذات المبدعة هو، دائما، بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان. ومثل هذا الكلام الناشىء والمنشىء معا يشوش الكلام السائد، ويزلزل سلطته الايديولوجية. بل انه اختراق دائم للثقافة السائدة، ولايديولوجيتها. وهو من هنا يتجاوز «وحدة» الكلام السائد، الموروث، اي انه يلغي وحدة السطح، لكن من أجل ان يرسي وحدة العمق ـ وحدة التنوع، والاختلاف، والتّمايز.

وفي هذا المنظور، تصبح مسألة الوزن/القافية، مسألة تاريخية ومسألة **كلامية** لا لسانية، ومسألة ترتبط بجانب محدود من الابداع الشعري، لا بشموليته أو به **كرؤيا كلية**. إذن من البداهة والصّحة، القول إن بامكان اللسان العربي أن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية، أو إلى جانبها. وهذا مما يوسع في الممارسة، حدود الشعر في اللسان العربي، وحدود الحساسية الشعرية، وحدود **الشعريّة**.

هكذا يبدو أن ما نراه من الإلحاح النقدي الايديولوجي على **الواحد**، على النموذجية الوزنية المبسطة، على عالم مؤتلف متشابه، يحيل الانسان والشعر والعالم إلى مجرد قوالب وقواعد، وإلى مسلّمات ويقينيات جاهزة. وفي هذا ما يلغي التاريخ، ويلغي الذات معا، ويحوّل الممارسة الى نوع من التدين، منظّم ومنظِّم. وليس هذا نقيضا للابداع والشعر وحسب، وإنما هو نقيض للانسان ايضا.

ربما نقدر الآن أن نرسم تخطيطا أوليا للعلاقة بين الشاعر العربي الحديث وتراثه. يقوم هذا التخطيط، من وجهة نظري على ثلاثة أسس:

الأول، هو أن الشاعر العربي الحديث، أيا كان كلامه أو أسلوبه، وأيا كان اتجاهه إنما هو تموّج في ماء التراث، أي جزء

عضوي منه، وذلك لسبب بدهي هو أن هويته الشعرية، كشاعر عربي، لا تتحدد بكلام أسلافه، مهما كان عظيما، وإنما تتحدد بكونه يصدر عن اللسان العربي، مفصحا عن هذه الهوية بكلام عربي. لهذا حين نسمع مثلا قولا يصف هذا الشاعر العربي أو ذاك بأنه يهدم التراث أو بأنه خارج على التراث، فإن هذا القول يعني أولا ان الشاعر المعني لا يهدم التراث ككل أو أنه خارجه ككل، وإنما يعني أنه يهدم فكرة أو صورة محددة للتراث في ذهن أصحاب هذا القول، وبأنه خارج هذه الفكرة أو هذه الصورة. ويعني ثانيا أنه قول ايديولوجي محض - أي أنه حاجب ومشوه، وأنه هراء وباطل.

الثاني، هو أن الشاعر العربي الحديث، من حيث أنه تموج، هو تواصلٌ في المد الشعري العربي، حتى حين يكون ضِدِّياً.

الثالث، لا يمكن هذا التواصل أن يكون فعالا يغني الابداع الشعري العربي إلا إذا كان، كلحظة خاصة من الممارسة الابداعية، **انقطاعا** عن كلام الشعراء الذين سبقوه. ذلك أن هذا الانقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح الشعر تقليدا، - أي دون أن تتحول الفاعلية الانسانية إلى مجرد تكرار واستعادة. فالشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدليّة الضّدية أو التناقضية. وعلى هذا يقوم **التراث الابداعي الفعال**، وهو ما سميته «بالمتحول» (راجع: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، دار العودة، بيروت)، وعنيت بذلك شعريا، النصوص التي يمكن

وصفها بأنها لا تُستنفد، أي التي تكون، بِسَببٍ من فعاليتها المشعة، حية دائما، حاضرة دائما في إشكالية الابداع الفني.

ان في ما قدمناه ما يضيئنا في مسألة تقويم التراث. فهذا التقويم يظل قائما، ومفتوحا. ومعنى ذلك أن معرفتنا بالماضي تظل هي ايضا مفتوحة، تغتني بأبحاث مستمرة قد تكشف عناصر جديدة لم نكن نعرفها، وتقيم علاقات لم نقمها، ومن هذه الشرفة نفهم معنى التأثير الذي يمارسه الشاعر. فالشاعر المؤثر في التاريخ هو الذي يحوّر أو يعدّل في أفق الحساسية والتعبير، الذي ارتسم في هذا التاريخ. هكذا نقول ان ابا نواس، مثلا، مؤثّر. وكذلك ابو تمام. لكننا لا نقول ذلك عن جرير أو الفرزدق أو البحتري، لأن هؤلاء كتبوا ضمن أفق الحساسية والتعبير، الذي كان سائدا. ولهذا كان دورهم الشعري، بالقياس ثانويا.

لكن تجدر الاشارة هنا إلى أن كل شاعر مؤثّر، أي خلاق، يشكل عالما خاصا لا يُقارَن بغيره مقارنة أفضلية، خصوصا إذا كانت هذه المقارنة تستند الى الاسبقية الزمنية. فلا يمكن النظر إلى المسافة التاريخية التي تفصل بين الشعراء على أنها تتابع متدرج في التقدم أو التطور الشعري. يتعذر القول مثلا إنّ امرأ القيس أفضل من المتنبي، أو أن أبا نواس أفضل من أبي العلاء. والعكس صحيح.

إنما يجب أن نلحظ في الوقت ذاته أن من الممكن القول إن نتاج هذا الشاعر يتيح لنا أن ندخل في حقل من الكشف أوسع من

الحقل الذي يتيحه لنا ذلك الشاعر، وإن لدى هذا الآخر فتوحات تعبيرية غير متوفرة عند غيره، وإن في نتاج ذلك الشاعر تعديلا أو تحويرا في المبادىء التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند أسلافه، نفتقدها في نتاج غيره. لكن هذا كله لا يعني، بالضرورة، الأفضلية أو التقدم. ذلك أن الشعر ـ حين يكون ابداعيا، أي، باختصار، **شعرا** تكون قيمته في ذاته، لا بالمقارنة ولا بالقياس، ولا بالنسبة.

ثانيا: الشعر والحدث

ماذا بقي من الشعر الذي كتب حول الأحداث الوطنية العربية في النصف القرن الأخير؟ بقي الشعر الذي **اخترق الحدث محوِّلاً إياه إلى رمز** ـ وهذا الذي بقي ضئيل جدا بالقياس الى الكمّ الضخم الذي كتب.

يخترق الحدث **محوّلا** إياه إلى رمز: يعني ان الحدث، ايا كان، لا يمكن ابداعيا، أن يكون غاية تخدمها أداة هي الشعر. **الحدث**، على العكس، هو وسيلة لِلشعر، أعنى الابداع بعامة، ـ الابداع الذي هو، من جهة، **استقصاء** للكائن وطاقاته وكشف عنها، ومن جهة ثانية، **ترميز** للتاريخ.

غير ان لعلاقة الشعر بالحدث تنظيرا شائعاً اسمه «الواقعية» ويمارس تأثيرا واسعا على الكتابة الشعرية العربية، وقد أنتج هذا التنظير شعراً سُمّي بـ«الشعر الواقعي». ومع أن كلمة «واقع»

تبدو واضحة جدا، للوهلة الأولى، فانها، على العكس، من الكلمات الأكثر غموضا، خصوصا في ما يتصل بالعلاقة بين الشعر والواقع. غير أننا إذا درسنا هذا النتاج نرى أنه يتمحور حول **واقع الحدث**: يقوله، خاضعا له، متكيفا معه. انه هنا بدئيا، وسيلة. وهو، كوسيلة، يُقَوَّمُ، بدئيا ايضا، بفائدته العملية: لا يُقْرَأ لشعريته ولجماليته بل لمنفعيته ـ إعلاما، أو تربية، أو تحريضا. انه «سلاح» في الساحة، بالنسبة الى أصحاب اليسار، «وزينة» في البيت، بالنسبة الى أصحاب اليمين. وسواء كان «قوميا» أو «طبقيا»، «تقدميا» أو «رجعيا» فان دوره هو دور **الأداة**. وهو في هذا، ليس إلا تنويعاً على الشعر العربي القديم ـ لكن في مستوياته الدنيا، فنيا ـ عنيت شعر السّياسة الخلافية أو الخليفية، والشعر الحكمي ـ الأخلاقي التعليميّ. ومعنى ذلك أن لغته الشعرية **تقليدية**، على مستوى الماضي **وشائعة** على مستوى الحاضر. ومن الشروط التي يجب أن يحققها النص، لكي يكون شعريا، شرطان: الخروج على الكلام الشعري التقليدي، والخروج على الكلام الشائع، السائد. وطبيعي ان هذا الخروج، بما هو فني، لا يتحقق على مستوى النظرية أو الفكرة أو المضمون، وإنما يتحقق على مستوى شكل التعبير ـ أي بنية الكلام، ومن هنا لا يُعدّ ذلك النتاج الشعري «الواقعي» شعرا، بالمعنى الحقيقي وإنما هو نصوص سياسية أو اجتماعية. وقيمته، من هذه الناحية في وظيفيّته، أي انه ينتهي حينما تنتهي وظيفته. وذلك على النقيض من النصوص الشعرية. ان ملحمة جلقامش، تمثيلا لا حصرا، انقطعت كُلّيّاً

عن «وظيفتها» ـ في إطارها الاجتماعي، التاريخي، الأصلي ـ، ومع ذلك لا تزال نَصّاً فعالا، عظيما. والسر في ذلك ان الابداع لا يُحدَّد بوظيفيّتهِ المنفعية، أو بتعبير آخر: لا وظيفة للابداع إلاّ الإبداع.

لا يعني هذا أن الشاعر «حيادي» أو يجب أن يكون «حياديا»، بل يعني أنه لا يجوز أن يخضع كتابته للمقتضيات الايديولوجية والسياسية ولمستلزمات الإيصال والعادة السائدة في طرق الكلام. فليس الانحياز في الشعر أن يسوّغ أو يدافع، أن يمدح أو يهجو، أن يعلّم ويبشر، وإنما هو أن يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم، والتي عبر تغييرها، مجازيا، تنشأ صور وطاقات لتغيير العالم، ماديا. دون ذلك لا يكون الشاعر كاتباً ـ أي يمارس التعبير عن طاقة خلاّقة وفعالة وإنما يكون مُسْتَكتَباً يقوم بوظيفة محددة. ان دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد. وإذا كان لا بد من الكلام على انحياز ما أو التزام، في هذا الصدد، فانه الانحياز الى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق. هنا تكمن اختلافية الشاعر، أي فرادته، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر.

ما يكون، في هذا المنظور، معنى «الواقع» أو «الواقعي»؟ لكن لنسأل أولا: ما العلاقة بين اللغة وما نسميه «الواقع»؟ حين أقول، مثلا، «شجرة» فإن هذه اللفظة، كاسم، لا تشبه في شيء مسماها ـ الشجرة «الواقعية» الموجودة في الطبيعة. والعلاقة، إذن،

بين «الشجرة» كلغة و«الشجرة» كشيء «واقعي» ـ مادي، كيفية، اصطلاحية. فليس هناك أي تشابه بين اللغة والواقع. بتعبير آخر لا يمكن اللغة أن تقول «الواقع» وإنما تقول ما تتوهمه أو تتخيله أي أنها عمقيّاً **تقول ذاتها**. وبهذا المعنى تحديدا، يصح القول ان العالم لغة، والانسان لغة. ومن هنا لا تمكن، في التقويم، مقايسة الشعر بالواقع. فهذه المقايسة يمليها الهاجس التحليلي، العقلي ـ المنطقي، الهاجس الذي يصر على أن يرى «الواقع» أو «الحقيقة» أو «الصواب» في العمل الشعري. وهذه مفهومات ايديولوجية تقتضي، قبل الكلام عليها كمسلمات، أسئلة: ما الواقع؟ ما الحقيقة؟ ما الصواب؟ ودلالة ذلك أن مرجع العمل الشعري ومقياس تقويمه ليس في «الواقع» أو «الحقيقة» أو «الصواب»، بل في شعريته ذاتها. فليس «الواقع» هو الذي يحوّل الكلام الى شعر، بل «الفن» **هو الذي يحول الواقع إلى شعر**، أي إلى لغة، فليس الشعر الواقع، بل **الوعد**. ومعنى ذلك أن قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه «واقعيا» أو «حقيقيا»، اي في مدى كونه «يمثل» أو «يعكس» وإنما تكمن في مدى قدرته على **جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة**، أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم، وبين الانسان والعالم. ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعري، الفهم الحق، بالعودة أو بالاستناد الى «الواقع»، بل بالعودة أو بالاستناد إلى الطاقة التي يختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات.

ثالثا: في الشعرية

إيضاحاً لما أعنيه بـ «الشعرية»، أشير إلى أن هناك، من الناحية «الكمية» طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ ـ التعبير نثريا بالنثر[1].
ب ـ التعبير نثريا بالوزن[2].
ج ـ التعبير شعريا بالنثر[3].

---

(١) مثاله: «واعلم ان الدنيا ثلاثة أيام: فأمسِ عظةٌ وشاهدُ عدلٍ فجعَك بنفسه وأبقى لك وعليك حكمه. واليوم غنيمةٌ وصديقٌ أتاك ولم تأته طالت عليك غيبته، وستسرع عنك رحلته، وغدٌ لا تدري من أهله، وسيأتيك ان وجدك».

(أكثم بن صيفي)

(٢) مثاله:

«وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ... ولكنني عن علم ما في غدٍ، عَم»

(زهير بن أبي سلمى)

«وكن على حذر للناس تستره ... ولا يغرّك منهم ثغر مبتسم

(المتنبي)

(٣) مثاله: «... ليس في أخذ الريح بالشجر حتى تغدو الأغصان كدرجات القانون تحت النغم، ولا في انبساط الصحراء تحت تفاريق من العشب بلون الرماد كأنها صنف من الطنافس لا خمل له، ولا في تآلف الغيوم في جانب من الأفق ومشي جبالها البيضاء في زرقة الصحو، ولا في تطاول مدى الصحراء حتى تلتقي أطرافها الأفق، فكأن السماء في الأرض أو الأرض في السماء... أقول لا، أيها القارىء ليس في ذلك ما يقال له وحدة، وإنما هو انفراد بلذائذ شهية وانطراح في أحضانٍ رحيمة، وعود فرع إلى أصل» (أمين نخلة/أوراق مسافر).

د ـ التعبير شعريا بالوزن[٤].

لنحاول، مثلا، أن ننثر المثال الثاني (زهير/المتنبي). سوف يتضح أن التوتر الدلالي يبقى كما هو في الوزن، وأن المعنى بالتالي لا يتغير. إذن، هذا الكلام ليس إلا نثرا صيغ في قالب وزني:

شعر = نثر + وزن.

الوزن هنا خارجيّ، إضافة. انه كمي، لا نوعي. أي أنه ليس عنصرا شعريا. هذا المثال، إذن، على صعيد اللغة الشعرية، شبيهٌ تماماً بالمثال الأول: إنه نثر، وإن كان موزوناً.

أما حين ننثر أبيات المثال الرابع، فإن توترها الدلالي يخف أو يقل لكنها، مع ذلك لا تصبح نثرا، وإنما تبقى شعرا. الكلام الموزون هنا هو إذن:

شعر ≠ نثر (شعر نقيض النثر).

---

(٤) مثاله:

ـ مطر يذوب الصحو منه وخلفه ... صحوٌ يكاد من النضارة يمطر
(أبو تمام)

ـ كأنّ سماء اليوم ماءٌ اثاره ... من الليل سيل، فالنجوم فواقعه
(الشريف الرضي)

ـ فيالك من ليل كأن نجومه ... بكل مغار الفتل شدت بيذبل
(امرؤ القيس)

ـ ضاقت عليّ نواحيها فما قدرت ... على الإناخة في ساحاتِها القبل
(الشريف العقيلي)

وهذا المثال يتلاقى، شعريا، مع المثال الثالث.

هكذا نرى أن الوزن في المثال الثاني تُكَأة، شيء زائد، مجرد قالب. وما عبر عنه بوساطته، يمكن التعبير عنه بالنثر دون أن ينقص شيء منه. ونرى أيضا أن «المعنى» فيه شأنه في النثر: واضح، مباشر، عقلي. ثم إن هذا المثال ينقل «فكرة» أو «مفهوما»، وذلك على النقيض من المثالين الثالث والرابع اللذين ينقلان «حالة» أو «تَخيلاً». وهذا يوصلنا إلى القول ان الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في **طريقة استعمال اللغة**.

النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له، اصلا. أما الشعر فيغتصب أو يفجّر هذا النظام، أي أنه يحيد بالكلمات عما وضعت له، أصلا.

لمزيد من الايضاح، آخذ مثلا تبسيطياً:

أ ـ الليل نصف اليوم.

ب ـ الليل موج (أو جمل). (امرؤ القيس).

الجملتان هنا عن **الليل**، كموضوع واحد، لكنهما يثيران طريقتين مختلفتين لإدراكه والاحساس به، عدا أنّ لهما معنيين مختلفين. المعنى في الجملة الأولى نثري، منقول بكلام نثري، والمعنى في الجملة الثانية شعري منقول بكلام شعري. الكلام في المستوى الأول إعلامي، اخباري، يقدم معلومات حول الأشياء، ويدور في إطار المحدود، المنتهي. اما الكلام، في المستوى الثاني،

فيوحي ويُخيّل، يشير إلى ما يمكن أن يكتنز به الشيء، ويوحي بصور أخرى عنه، أي بامكان تغيره، وهو يدور في المنفتح، وغير المحدود.

ونخلص من ذلك إلى القول ان الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين النثر والشعر، وإن هذا المقياس كامن، بالأحرى، في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية.

أود، ختاما، أن أقدم الاشارات التالية التي توجز أو تضيىء ما سبق:

أ ـ التراث افق معرفيّ، ينبغي استقصاؤه باستمرار، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة ابدا. والشاعر الخلاق هو الذي يبدو، في نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي، وكأنه، في الوقت نفسه، شيء يغاير كل ما عرفه هذا الماضي.

ب ـ اللسان، لا الواقع، هو المادة المباشرة في عمل الشاعر. باللسان وفيه، يرى العالم وشكله. هذه الممارسة المادية للسان تفرض عليه أن يكون عارفا المعرفة العليا به، ومتقنا الاتقان الأكبر لتاريخية الكلام الشعري، ولكيفية الكتابة شعريا. فإذا كان الانسان حيوانا ناطقا، فإن الأكثر معرفة باللسان هو الأكثر انسانية. والحد الأدنى، اذن، الذي يجب أن يتوفر لمن يكتب الشعر هو أن يكون، بعد هذه المعرفة، متميزا بطريقة

استخدامه اللسان، أي أن يكون له كلام شعري متميز، وأن تكـون له تجربة خاصة في الكلام. وهذه التجربة تفرض بدورها على القارىء/ النـاقد المعـرفة العليـا ذاتها. إن عـطاء الابداع يفترض، بل يشترط إبداعية التلقي.

جـ ـ بيانيا، أو فنيا، يمكن القول بـأن **المجاز التعبيـري** هو الـطابع العام للكلام الشعـري السائـد. ويقوم هـذا المجاز اجمـالا، عـلى وصف ظاهـري ليس له مـا ورائية. فـوظيفته زخـرفية: تزيين لمعنى أول بمعنى ثان.

إن بيـانيـة الابـداع الشعـري العـظيم تقـوم عـلى مـا أسمّيه بـ **المجـاز التوليـدي** فهو، بمـا يتضمنه من البعـد الأسطوريّ ـ التـرميزي، وبقـدرته عـلى جعل اللسـان يقول أكـثر مما يقـوله عادة، أي عـلى جعله يتجـاوز نفسـه، يكشف عن الجـوانب الأكـثر خفاء في التجـربة الانسـانية، ممـا لا يستـطيع الكـلام التعبيري ـ العادي أن يكشف عنه، وهو يدفع، تبعا لذلـك، إلى رؤيـة العالم بشكـل جديـد، وإلى إعـادة النـظر فيـه. انـه يـدخل إلى مجـال التصور الانسـاني أبعادا تقـود الانسان نحـو ابعاد أخرى، نحو فضاء آخر.

وفي هـذا المستوى، يصـح القول إن هزال عالمنـا عـائـد، في المقـام الأول، إلى الهزال في طـريقة استخـدام لساننـا العربي. ذلك أننا، إذا درسنـا هذا الاستخـدام السائـد، من حيث هو دالٌ أو حقـل دلالي، يتضح لنـا أن العلاقـات التي يقيمهـا أو

يكشف عنها ـ إنما هي علاقات ترتبط بما هو سائد وهو، إذن، استخدام يقدّم عالما يموت، لا عالما يولد.

ومن الطبيعي ان يتجلى الشعر الذي يقوم على المجاز التوليدي، غريبا مفاجئا، غامضا، وسط ذلك السائد. ذلك انه يفجر الجوانب الأكثر غنى وعمقا في كياننا، الجوانب التي جهلناها أو تجاهلناها وكبتناها لأسباب كثيرة اجتماعية وثقافية وسياسية. وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا، يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرناعلى السواء.

د ـ إن الكلام على ارتباط الشعر بما يسمى «الواقع» ليس له في التحليل الأخير، على الصعيد الابداعي، أية قيمة ـ عدا أنه كلام ايديولوجي محض. ولذلك ليست المسألة، شعريا، وبخاصة على صعيد التواصل، مسألة العلاقة بجمهور «جماهيري»، أي بجمهور ايديولوجي مسيس أو متسيس، وإنما هي مسألة العلاقة مع مجموع المجال البشري القارىء الذي يوفره المجتمع. والكتابة الشعرية إذن، ممارسة باللسان، في حقل لساني ـ اجتماعي، ثقافي، متناقض، معقد، متنوع. وهي تُحدَّد وتقوّم في هذا المستوى، لا في مستوى «الحزب» أو «الجمهور» أو «المنظومة الايديولوجية».

هـ ـ لا يزال المكان الثقافي ـ الماديّ في قبضة القديم التقليدي وتحت هيمنته. هكذا يبدو النص العربي الابداعي، نص

المستقبل، كأنه يتحرك في مكان متخيّل. في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوعٌ صاف، وإنما ينشأ النص/ المزيج، النص/ الكل. لهذا يبدو المكان، ماديا وشعريا، تفتتا فاجعا، عائما في سديم يتموج بين «المحيط والخليج»، ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق، هو هذا اللاّمكان.

(الحمامات (تونس) أيار (مايو)، ١٩٨١)

شعرية الحضور *

- ١ -

يمكن وصف التجربة الشعرية في هـذه المجموعـة الصغيرة التي اختـرتها من شعـر يوسف الخـال، طول السنـوات العشر الأخيرة، بأنها تجربة إيجابيّة تقوم على معرفـة الله والإنسان والـوجود، معـرفةً تنفي كل جدليةٍ وسلب. في مثل هذا الإيجاب تتم تحـولات الروح التي تهيء للوحدة مع الأشياء المتعالية، أشياء القداسة والسرّ. وفيه تكريس شبه طقوسي للضعف الأصلي في الانسان، وللنقص الذي أُعطي معه قوة التغلب عليه، بـالعودة إلى المتعـالي ، - إلى المطلق، المليء، الكامل. لهذا قد يستحيل النظر إلى هذه التجربة من زاويـةٍ شعريـة أو جماليـة خالصـة، في معـزلٍ عن الإطـار والبُعـد الميتافيزيقيين. فالشعـر الذي يصـدر عنها مغـامرةٌ روحيـة؛ - إيمان هو، في المعنى الأخير، أكثر أهمية من الشعر.

هـذا الشعر هـو، من هذه الـوجهة، وبـالطبيعـة، شعرُ غـايـة

* مقدمة لمجموعة «قصائد مختارة» من شعر يوسف الخال (دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٢، وقد نشرت في مجلّة «أدب»، العدد ٤، خريف ١٩٦٢ بعنوان: «فاتحة التجربة المسيحية في الشعر العربي».

وطريق نحو هذه الغاية. الغايـة واضحة؛ ـ نقـطة إشعاع وجـاذبية وتمركز. أما الطريق فتبدأ من نفس الشاعر، تعبر التاريخ والـزمان والحضارة في اتجاه تلك النقطة حيث يتلاقى الشاعر بجـذره. وهي طريقٌ صعبةٌ، وعرة، أخاذة، مليئة باستشهاد الحساسية، امتلاءهـا بالفرح والولادة. ليس المجهول هو الذي يُعذب أو يغري في هـذه الطريق ـ فليس هناك أي مجهول. الشاعر هنا لا يهـدف إلى إقامـة هويةٍ جديدة في مناخِ جدّة العالم؛ وإنما يهـدف إلى الالتقاء بـالجدة الأبدية التي تغمر العالم والتوحّد معها. هذه الجدّة، حقيقة واضحة متلألئة، تنتظر في آخر المسافة، متفجّـرة كينبوع لا ينفـد. العذابُ كامنٌ في جهل الطريق وفي عوائقها. من يعرفها ويقدر عـلى تخطي عـوائقها، يجـد نفسه أمـام نفسه، أمـام الغايـة التي تحتضن أسرار العالم والتي هي الأصل. هناك الفرح الكياني، وهناك الخلاص.

الطريقُ إلى هذه الغاية الأخيـرة، موتٌ متحـرك ـ يغيب ويظهـر في أوضـاع وحالات من كـل نوع. لـولاه، كان الـوجـود الحـاضر كـاملاً. شعـر يوسف الخـال صـراخ ضـد هـذا المـوت المتحـرك، الجزئيّ، النّاقص؛ صراخٌ يضفي على الوجود مـظهراً فـاجعاً. بـل تبـرز الفاجعـة هنا في أكـثر ثيابهـا سواداً. ذلـك أن فاجعـة من لا ينتظر، في سيره، أن يصل إلى الحقيقة الأبـدية، متضمنـةٌ جوهـرياً ومسبقاً في خطوته الأولى؛ فهي مجانية. أما الفاجعة هنا فآتية من هذا المأزق: نعـرف أن الحقيقـة هنـاك، وثمـة مـا يحـول دون بلوغهـا وعناقها. الحقيقة موجـودة قبل البحث عنهـا، قبل السـير للالتقـاء

بها، وقد رآها الشاعر ليس في نفسه فحسب، بل في العالم ايضاً. لكن، ما أن يبدأ سيره نحوها حتى يصرخ مذهولاً: «ما أحرج الطريق...» فالوجود حولنا مليء وفارغ، حاضر وغائب في آنٍ معاً. إنه يلفّنا بحضوره الغامر، لحظة يرمينا في هوّة الغياب.

غير أن الشاعر يستطيع ألا يفارقَ الفرح والأمل في سيره وتقدّمه. ذلك أن العالم، في حدسه الأصلي، ليس سداً أو لا خلاصاً، وإنما هو عوائق وحسب. يواجهها، يمتزج بها، لكنه يبقى متميزاً ومفروزاً كالجسد في البحر وكالعصفور في الهواء. ويبقى أبداً يبحث عمّا يخلصه منها، لينفذ إلى الصميم والجوهر، مدركاً أن لحظة التماسّ مع جذر العالم، يتدفّق منها الدم بقدر ما تتدفق النعمة. ولا بدّ من هذا الدم لأنه علامة التماسّ. أما النعمة فعلامة اللقاء والوحدة. القصيدة هنا نوع من الصّلب الداخلي الدائم؛ أي نوع من النموّ الخفي الدائم. فهْمُ هذا الشعر يقتضي النظر إليه من هذه الشرفة، أعني كحركة شاملة تامة موصولة بغاية؛ حركة تشكل، وإن تخللتها مواقف ومحطات وانهدامات، كلاًّ واحدَ النسق واحد النسغ.

نحس في هذا الشعر أننا خارج أرض الجذور وضمنها، معاً. وفي ذروة شعورنا أننّا هناك، بعيداً، مع الله والحقيقة، نشعر أننا في الهُنا والآن ـ في هذه الكثافة الثقيلة. نشعر أننا في العالم ووراء العالم؛ مندرجون فيه ومُتعالون. إن سيرنا إلى ما وراء الهُنا والآن، وهو سيرٌ متقطع متعثر، يشدّنا إلى الهنا والآن، واستحالة اندراجنا

فيهما تشدنا دائماً صوب الماوراء والهُناك. فنحن ممزّقون بين اقتلاعنا وتأصّلنا. إذا كان رامبو يقول: «الحياة الحقة غائبة»، فإن يوسف الخال يمكنه أن يقول: «إنني هنا وهناك في آن، ودائماً. الهُنا حاضرٌ في شعره بقوة الهناك: الجذر الذي هو فرح كله وحقيقة ومحبة. والتأصّل في أبدية الحقيقة الأخيرة، يفرض أو يتضمن التأصّل في أبدية الحضور. فالغاية الأخيرة التي يتطلع الشاعر اليها ليست رفض العالم، مع أنه مليء بالعوائق والاستحالات، وإنما هي إقامة صلح دائم وانسجام دائم بين الروح والعالم. إذ ليس هناك، في حدس الشاعر، فاصل أساسي بين العالم الذي نراه والعالم الآخر. والأشياء حولنا هي انعكاس لمعناها الميتافيزيقي الأول، وشعورنا بحضورها نوع من الكشف والمعرفة. الوجود هنا، بجانبيه الفيزيائي والميتافيزيائي، كلٌّ رمزي موحّد. الاستسلام للميتافيزيائي وحده يجعل الوجود يابساً عقيماً. فالعالم الفيزيائي هو موطن التحقق، لأنه موطن السلام والكلمة. والحضور فيه، بعمق وكلية، هو الضّوء الحي الذي يقودنا إلى ماوراءه. إن الحنينَ الهائل إلى الله، لا يهدئه غير الاستمتاع بحضور الخليقة.

هذا يكشف لنا إحدى الخصائص الأساسية في هذه المجموعة ـ وهي الحضور وفرح الحضور: الحضور الخالد، الجميل، البكر؛ حيث نحيا بهاء الأرض، ونحاوره، ونشارك فيه؛ حيث نقيم أعراس الوحدة بين الله والعالم وبين الأشياء والناس. لا يعود الغياب (السفر، المنفى... الخ) نفياً أو سلباً، بل يصبح شكلا آخر من أشكال الكشف والاتصال بالحقيقة. إيمان الشاعر بحقيقة

نهائية هو الذي يغلّب على شعره أخيراً، الرضى بالوجود وحضوره. لذلك نستشفّ حتى في أحلك دروبه الشعرية صوتاً بعيداً يقترب وهو يغني الوجود والحضور. لكن الحضور هنا ليس أفقياً، بل عمودي؛ وهو لا يعطي الإنسان بعداً اجتماعياً بقدر ما يعطيه بعداً ميتافيزيقياً. فالقصيدة هنا لا تفتح العالم بحسّيتها، بل بضوئيتها.

هذا الحضور كفاحٌ ضد العدم واليأس، ونقطة انطلاق للسير في طريق العودة إلى الكائن الحق. إنه حضورٌ يحيي أبعاد الوجود بالفرح والكشف، ويبقيه في حالة بعث دائم - إذ بهذه الحالة وحدها، يحظى الأنا الشخصانيّ بمناخه ومصيره الحقيقيين: ينمو وهو يتوتر، في اتجاه الجذور.

لا يعود الزمن في تجربة يوسف الخال، عدوّ الحياة. إنه، على العكس، نموّ الكائن ونموّ الحياة. إنه الخيط الذي يربط الكائن بأصله وجذوره. هنا نلمح تقارباً، ولو شاحباً، مع بعض الحدوس الصوفيّة في تراثنا العربي. نلمح، بالمقابل، توكيداً على الشخصانية، وهي نقيض التوكيد على الفردانية، الذي يسود شعرنا العربي.

لا نفاجأ، إذن، حين نرى شعر يوسف الخال يبتعد عن منطقة الظل والتناقض في دخيلاء النفس، ليدخل منطقة اليقين والضوء. فالأنا هنا، بوصفه شخصانياً، لا يتحصّن وراء صورته، بل يندرج ذائباً في شخصانية الألوهة. قلما نلمح، لذلك، في هذا

الشعر ماضياً شخصياً. فماضي الشاعر ذائبٌ في الينبوع المتفجر أبدياً، الحاضن كيانه الأخير. والشعور هنا، بدل أن يأتي ويروح في عالم الداخل، يؤثر أن يأتي ويروح في عالم الخارج. ومنافذه لا تُطل على تعرجات النفس ومطاويها، وإنما تطل على الحياة والوجود. إنها لا تنفتح على أبعاد مجهولة، بل على فرح المزيد من كشوف الحقيقة والعيش معها وفي توهجاتها. هكذا لا تعود صور العذاب والوحدة والألم المتتابعة في هذا الشعر إلا سياجاً من القرابين يقدّم الظل والطمأنينة. ذلك أن هذه القرابين تصير في آخر الطريق أزهاراً وينابيع. يوسف الخال مُريدٌ يقرأ في وجه الأرض رسالة الفرح والمحبة رغم الجرح الذي يختبىء في خاصرته. إنّ في ظلامه نجوماً تتلألأ ولا شيء يمحوها؛ ففي آخر الطريق التي يسلكها وعدٌ يمحو شروط الظلام ويتخطى حتى الموت.

- ٢ -

فَهْمُ المرحلة الحضارية الراهنة في حياتنا العربية ضروريٌّ لفهم الطريق وعوائقها في تجربة يوسف الخال. نسمّي هذه المرحلة انحطاط التقليدية ـ في الحياة واللغة والثقافة؛ في النظر إلى الله والعالم. نسميها، لذلك، اليقظة أو التجدد. اللحظة التي يعيشها، إذن، شعر يوسف الخال (على الأقل من زاويتي الشكل

والتعبير)[*] هي لحظة الرفض والتطلع ـ رفض المقاييس والقيم التقليدية والتطلع إلى قيم ومقاييس جديدة. شأنه في ذلك شأن الواقع التاريخي ذاته: لا يستطيع أن يجد مسوِّغاته، أن يجد حلولاً لمشكلاته إلا باعتماده سلطان الثورية. في الثورية قوى تطهّر وتجدّد. الطليعية تجد، هنا، معناها. هي ثورية (جدّة أو حداثة) تبحث عن نقطة انطلاقها في المستقبل؛ إلا أن دورها في الوقت ذاته هو أن تجدد الشروط الأصلية الأولى التي تمهد لظهور الخلّاقين. فالانحطاط سياق انتهى والتجدد سياق بادىء؛ كلاهما مرتبط بالآخر. إنهما معاً هذا المزيج المعقد من اليأس والأمل، حيث يتوتر الإنسان بين عالمين: عالم يموت وعالم يصارع كي يولد.

ما من محور جوهريّ واضح تدور حوله حياتنا العربية في هذه اللحظة من الانحطاط ـ التجدد. إنها حياة اختلال وسديمية. يسودها وضع غير حضاري وغير إنسانيّ ـ لأنه جحيم وكابوس. وتلك هي غربة الشاعر العربي، الثوري. وهي غربة مزدوجة: عن النفس وعن الآخرين. هذه الغربة نقص وجوديّ مزدوج. الشاعر وحيد؛ بل هو الوحيد. فهو في هذه اللحظة ليس منفصلا عن واقع مواطنيه فحسب، بل منفصل أيضاً عن نسيج الوقائع والأحداث التي تكوّن تاريخهم. يولد على حد شفرة ويعيش فوقها ويموت. ويستحيل عليه ألا يرضى بهذه الحياة وهذا الموت؛ إذ

* لنا رأي خاص في قيمة مضمونه ومدى علاقته بالروح الثورية، لا مجال لإيضاحه هنا لسببين: الأول هو أننا هنا نحاول ان «نفسر» هذا الشعر ونقدمه؛ والثاني هو أن الشاعر لم يقل بعد كلمته الأخيرة، ليصح تقويمه، بالمعنى العميق لهذه الكلمة.

يستحيل عليه، وهنا تمام المأساة، الاندراج والذوبان في أي مكان آخر في العالم. هكذا تصير الحياة أسطورة تمثل الغياب والمنفى.

العربي، وارث الأرض كلها، يقف اليوم في هذا الحوض الشرقي من المتوسط عارياً كالعظم. يمشي ويتكلم، نائماً. كأنه ليس أكثر من طفل أو هيكل عظمي. تراثه الضخم المنفتح، الجامع، المعطي - يتجه اليوم، في مطلق جهده، عبر محاولات نعيشها، إلى أن ينحرف ويتشوه، أو ينغلق على نفسه في مغارة الاكتفاء والعزلة ووهم التفوق. يموت فيه الانخطاف الذي يوسع الكيانَ ويملأ الجسد حنيناً وناراً. تموت فيه الصبوة، ويموت الجموح. يُنهي سيرته في كونه خالق أديان وآفاق، ويصير مذهباً وطقساً. وإذ يفرغ الجسد من حمّى التطلع والوثب، تجمد الحركة، وإن بدا أنها تنتفخ وتُمطّ. فليس للعربي، من حركة القرن العشرين، إلا القشرة.

ثم إن العربي الذي يمتاز، في تاريخه الأول، بفرديته الفارسة - يبدو الآن أنه يفقدها، أو يتخلى عنها، ليندرج في جماعية لا اسم لها ولا وجه. لم يعد ينهض في وجه الآخر، سواء كان الآخر المجتمع، أو النظام المغلق المطلق، أو الكون. يصير كسرة خبز؛ قطرةً في هدير. كأن شبكة الجماعية توفر له الطمأنينة، ولو أحسّ أنه يتخبط بين حبالها أسيراً مقهوراً. وهو فخور، كما يبدو، بهذا التنفس المتواتر من خلال ثقوبها الضيقة. لا يغريه التشخصن؛ ويكاد أن يعدَّ التشخصن صنوَ الجريمة، لأنه اخذ بِحُسْبانِ انصهاره في التيار الجماعي فضيلةَ الفضائل. حتى موروثه الثقافي الذي وصل اليه سليماً كاملا، لا يضيء له أية نافذة للخلاص، بل إن

فيه ما يشجعه على بقائه المخدّر، خارج الحرية التي تتمرد وتجمحُ وتضيء. هذا الموروث الثقافي تراكمُ أجوبة صارت تعاليم ومسلمات تتعلق بمشكلات لم تعد من هذا العالم الحاضر. إنها، على الأقل، أجوبة عن اسئلة لا يطرحها العربي المعاصر ولا تعتمل في نفسه. هكذا يظل العربي في توترٍ صوب كل شيء، غير نفسه. فليس الله أو العالم عندنا هو الميت؛ إن الميت هو الانسان نفسه.

لا صوت غير صوت النبي يقدر، في مرحلة تاريخية كهذه، أن يرنّ ويدوّي ويعلو ويوقظ ويحرّك ويهدم ويميت ويحيي. والنبوة رفض عميق من حيث هي تكملة عميقة. ذلك أنها لا تكمل الكامل، بل الناقص. هذا التمرد لا يفعل فعله التاريخي إلا لأنه ميتافيزيقي. كل تمرد غير ميتافيزيقي، زائف وباطل. هكذا يتحتم على الشاعر الأصيل أن يكون قاطعاً كالسيف، لكي يستطيع أن يرى، وأن يفهم، وان يضع حداً فاصلا بينه وبين الموت الذي يحيط به.

في هذا الضوء نفهم تجربة يوسف الخال ـ المثير والشاعر. ولعله علّم في إثارته، أكثر مما علّم في نتاجه الشعري، بحد ذاته. لكن الشعر والإثارة، هنا، واحد؛ فأهمية الشاعر تقاس بمدى إثارته ـ أي بالعالم الذي أراد أن يكشف عنه. هكذا نصف تجربة يوسف الخال بأنها تجربة إثارة وفعل: تحرك وتغير. وليس نشاطه العملي في مجلّتي «شعر» و«أدب» إلا تعميقاً للتحريض والفعل، ونوعاً من الارتفاع بالواقع، بثقله الفاجع كله وعريه كله، إلى مستوى الشعر، مستوى الحركة والتخطي ـ في حياة يريدها ان تقوم،

جوهرياً، على إمكان الحركة والتخطي.

من هنا نعدّ شعر يوسف الخال شعر جدة وطليعية. في الدرجة الأولى، يعي مرحلتنا التاريخية الحاضرة التي هي مرحلة انحطاط؛ أي يدرك اننا نعيش مرحلة قديمة، لكننا في الوقت نفسه، نتطلع إلى مرحلة جديدة. ونحن حضور هذه المرحلة وممثلوها أيضاً. وعيُنا هذا، أي اعترافنا اننا في فترة انحطاط هو العلامة الحاسمة لكوننا أشخاصاً جدداً. وفي تعبير الشاعر عن هذه الفترة، أي عن شيخوخة حضارتنا - عن هذا الرماد العربي الساحر، يبدع جمالاً جديداً.

إن تاريخنا يعيش الفترة الأخيرة من خريفه: يلزمنا ان نكنس الأوراق المتساقطة ونملأ الأرض بالربيع. الحوار القائم بين وعي الانحطاط ووعي التطلع، بين الرماد والتجدد هو علامة الشعر الجديد. ويدرك الشاعر ان اللحظة الحاضرة هي لحظة الرماد والشيخوخة، أكثر مما هي لحظة النهوض. ذلك أن قوى الشخوخة والانحطاط ونضالها في سبيل البقاء والترسخ، هي الآن في ذروة الكمال والنضج.

من هذه الزاوية، نرى أيضاً ان الشعر العربي الحقيقي، في هذه المرحلة، هو البادىء بالثورة، ميتافيزيقياً وإنسانياً، والعائش في مناخها. هو الشعر البادىء بقتل الجامد المغلق في كل شيء - في السماء وعلى الأرض، في الانسان والمجتمع، في الحياة والفكر، في السياسة والدولة.

شعراء الجدة والطليعية ثوريون كلهم، بشكل أو آخر. لكن بعضهم يؤخذون بالكمية الثورية؛ ويؤخذ بعضهم بحضور الواقع الفاجع فيسكنونه ويقيمون فيه أعراس الجمال والخلق. ويعبر بعضهم فوق هذا الواقع، بروح ثورية، إلى ملجأ وراءه، لكن ضمنه أيضاً. يوسف الخال ثوريّ، لكن بنور المسيح. لا تبهره الثورة بكميتها، بل بنوعيتها. لا تثيره بأفقيتها، بل بعموديتها. فهو يقوّم صورة هذا العالم، التي تعرض نفسها في أشكال متنوعة، على ضوء صورته اللامرئية ـ ضوء الجوهر والغاية الأخيرة، كأنه يذكرنا ان المدنيات تولد وتزدهر وتغيب؛ وان الثورات تندلع، ثم تهدأ، ثم تتلاشى؛ وأن اللغة ذاتها ليست أكثر من وسيلة ـ والوسيلة تبلى ـ لفكر يظل هو هو، عبر الوسائل كلها. الباقي، وحده، المشع أبداً، هو المسيح، كما يتضح ذلك جلياً في «الحوار الأزلي». هنا حقيقة الانسان، وهنا وضعه التاريخي. حين يلتقي الانسان بنفسه، ويلتقي بالمسيح، يتمّ خلاصه. وسيظل في ضياع إلى أن يتم هذا اللقاء.

هكذا يدخل يوسف الخال مملكة المسيح، الشخص الإلّه. المسيح الحرية، الحضور الأبدي الخلّاق؛ المسيح الشخص، هو البداية ليوسف الخال، والنهاية. هو الجذر والخلاص. كل ما يدخل مع الشاعر من أشياء هذا العالم في حوار وتآلف، هو من أجل توكيد المسيح، وهو يجري تحت رايته وباسمه. جهد الشاعر، لذلك، في حدسه ورؤياه، هو أن يقتلع الشخص من اقتلاعه، ويقتل في حياته جاذبية العبث. وهو يجهد ايضاً أن يحول العالم

الكمي، عالم الثورة والعلم، إلى عالم كيفيّ ـ عالم الـروح والخلق. هكذا لا نرى في شعره شيئاً مجانياً. للمجـانية خـطر في الشعر هـو أنها قـد تجعله عابـراً لا يـأسر ولا يلتصق بغـور النفس. ذلـك أن الشعر المجاني قلما ينبع، اصلاً، من أغوار النفس وتشابكاتها، فهو شعر قائم على مصادفات اللغة واللّعب. وشعر يوسف الخال لا يجمع الأشيَاء، بل يخترقها، ولا يطفو على العالم، بل يغوص فيه.

الحدْسُ في هذا الشعر هو، بسببٍ من ذلـك، عقلي لا صـوفي. وهـو، كما أشـرنا، حـدس إيجابي وحـاسم. إنـه نـوع من الإيمـان بحضـور الحقيقـة، بحضـور الانسـان والله في كـل مكـان. بهـذا الحدس تأخذ الروح الـدينية عنـد الشاعـر أبعاداً شعـرية جـديدة ـ حيث الدين سعة وضياء، وحيث الله طفولة أبدية. هذا الشعـر لا تضيئـه البصيرة الإغـريقية، مـروراً بالتـوراة ومناخهـا الاسطوري وحسب، وإنمـا هو ايضـاً شعر ايمـان مسيحيّ يؤكد بـوعي وشعور كاملين أن الله تجسد إنساناً وأنه مات وبعث. ومعنى التجسد، على الصعيد الجمالي، هو أن نعيدبشكل أجمل، خلق الأشياء التي اجاد الله خلقها وشوّهتها الخطيئة. وهذا مـا يفسر لنا كيف يـرى يوسف الخال العالم بعين الفرح والجمال والحبّ والمحبّة وكيف يتطلع، في الـوقت ذاته، إلى الـوحـدة مـع المسيـح الـواحـد ـ أصـل العـالم. الطبيعة، الأرض، التاريخ، الموت ـ هذه كلها صور للرمز الواحـد الجامع؛ هذه كلها طرق إلى الله. ويخيل إلينا أن المرأة ذاتها هي في شعر يوسف الخـال طريق إلى الله؛ أعني اننـا، في شعره؛ نبلغ الله حتى بـالمرأة. كـأن وضع الله بـالنسبـة للخليقـة ينعكس، بغـايتـه

ومعناه، في وضع الرجل، على الصعيد الروحي الميتافيزيائي، بالنسبة إلى المرأة. ثم ألا تضيئنا، في ذلك، أسطورة خلق حواء؟ فخلقها من آدم هو بمثابة الضياءالذي يقود الرجل في طرق العمل والمعرفة. جمال المرأة يضيء جمال العالم ومحبتها تكشف لنا محبة العالم. وفي جمال العالم ومحبته نكتشف الله: الجمال و المحبّة. فالله متصل بالعالم، وبه يُوجد. وصلة الله بالعالم هي التي تفسر لنا ايضاً حنين الشاعر إلى احضان الواحد. تفصح عن هذا الحنين بأغنى مظاهره الفيزيائية والميتافيزيائية قصيدة «النهر». الشاعر يتوحّد بالنّهر. والنّهر تجسيد اللاّنهائيّة. وهو رمز مزدوج: يعبر عن حنين الشاعر إلى الطبيعة الأم (الفرح والجمال)، ويعبّر أيضاً عن حنينه إلى الإله الآب ـ فيما وراء الطبيعة. وليست حركة النهر الذي يسافر نحو البعيد في «التيّه» أحياناً، لكن في «صعود» دائم، إلا رمز الاندفاع صوب الواحد، الغاية، حيث ينبع ويصبّ، أو «يبدأ حيث ينتهي»، كما يعبّر الشاعر. إن يوسف الخال، الوارث ضمن التراث المسيحيّ الخاص، هو فاتحة التجربة المسيحية بالمعنى الميتافيزيقي الخالص، في الشعر العربي.

- ٣ -

لعلّ يوسف الخال أكثر شعرائنا الجدد تراثية، أعني أكثرهم ارتباطاً بالماضي. إنّه، شاعراً ومفكراً، يعيش وحدة العصور كلها، ويعيش في الوقت ذاته وضعه كجزءٍ يشارك في هذا الكلّ الموحدّ. وليس نتاجُه إلا شهادة على الانسجام والتلاؤم والوحدة بين ما نسميه في التراث قديماً وجديداً. إنه، بقدر ما يشعر أنّ على الحاضر أن يغيّر الماضي، يشعر أنّ على الماضي أن يوجه الحاضر. بين الماضي والحاضر، كما يرى، أكثر من مجرّد حوار؛ بينهما تواصلٌ وتكامُلٌ. إنّ لحضور الماضي في شعره قوّة تضاهي قوّة الرمز. نقول ذلك، دون أن نشارك ت. س. إليوت في زعمه أنّ من مزايا الشاعر الحقيقي هي أن يذكرنا، حين نقرؤه، بسابقيه وأن تقودنا إليه قراءة هؤلاء. فمثل هذا الزعم يوصلنا في الأخير، كما يبدو لي، إلى عدم جدوى الشعر ـ وإلى عدم إمكان التجديد، تجديداً حقيقياً. لعلّ هذا الزعم الإليوتيّ الذي تلقنه بعض المثقفين والقراء العرب هو الذي يدفعهم إلى القول إن شعر يوسف الخال ليس شعراً عربياً. وهم حين يقولون ذلك يفهمون تراث الشاعر العربي فهماً ضيقاً وصغيراً. يحصرون معنى التراث العربي في ما ابتكره العرب كشعبٍ ونقلته إلينا اللغة العربية؛ أي التراث الذي بدأ، تاريخياً، مع العرب، كجنس، وظهر معهم. وهم يشددون على أن له قيمه الخاصّة به وقضاياه الخاصة به. فالتراث العربي، بالنسبة لهؤلاء، قائمٌ بذاته، كافٍ بذاتِه ـ دون أن يعني ذلك، عند بعضهم، إلغاء تفاعله الممكن مع التراثات الإنسانية الأخرى.

هذا الفهمُ لا يؤمن به يوسف الخال. التراث العربي له، هو التراث الإنساني كله. إنه التراث الذي تكوّن على الأرض العربية منذ القدم، وتفاعل عبر المتوسط مع التراثات التي تشكل بجملتها الحضارة الحديثة. إن تراثنا هو هذا كله، وقد فعلنا فيه وأعطينا، قبل الإسلام وبعده؛ فنحن أحد بناتِه وخالقيه. وإذا كان يوسف الخال يصدر في شعره عن المسيحيّة العربية أو الوثنية العربية، أكثر مما يصدر عن الإسلامية العربية، فلا يعني ذلك أن شعره غير عربي. ماذا نعني بقولنا إنّ أثراً شعرياً ما يحمل خصائص عربية النوع، وطابعاً عربي النوع؟ ما الخصائص العربية النوع وكيف نحدّدها؟ ما الطابع العربي الذي يفرد العربي ويميزه عن غيره؟ ما الأثر الشعري الذي نقول عنه إنه أكثر عروبة أو عربية من غيره؟

أيها أكثر عروبة أو عربية: شعر الشنفرى، مثلاً، الذي وصف الحياة العربية اليومية، أو شعر المعري الذي تحدث عن قضايا فلسفية إنسانية عامة، أو ابي نواس أو غيره ممن عبروا عن تجربة حياتهم الشخصية؟

إنه لكيفيّ أن نحدد التراث العربي بملامح محلية أو قومية نشأت ضمن إطار زمني معين. القرآن الكريم نفسه يقدّم لنا المثل الحي على تخطي اللون المحلي أو القوميّ. إنه، على الصعيد الثقافي، خلاصة تركيبية لمختلف الثقافات التي نشأت قبله. ثم إنه خاطب العرب بلغتهم لكنه لم يخاطبهم بأشياء حياتهم ـ بالعباءة والنّاقة والقافلة والجمل وغيرها. ماذا يعني ذلك؟ يعني أولاً أن التراث

العربي هو التراث الإنساني كله، وأننا، ثانياً، نستطيع في الوقت ذاته أن نكون ونظل عرباً، دون أن نستخدم الوسائل والموضوعات وطرائق التعبير عند أسلافنا. نستطيع أن نكون ونبقى عرباً دون جِمال أو عباءاتٍ أو أوزانٍ خليلية، أو هجاء أو مديح، أو خلافة.

ليس شعر يوسف الخال، ضمن واحة موروثنا العربي بالمعنى المحلي الخالص، نخلةً بين النخيل؛ وإنما هو شيء متميز يتصل بالسحر الداخلي في الواحة، أكثر مما يتصل بالمظهر الخارجي. هذا السحر الجماليّ الداخلي لا يتراكم بل ينبجس؛ ولا يصل إلينا انتقالاً وتواتراً، وإنما يباغتُ ويفاجىء. ثم إن هذا السحر سيد نفسه، وقانون نفسه، على الرغم من أنه في الوقت ذاته، نبرةُ انسجام وتآلف ومصاحبة في هذا الإيقاع الجمالي الشامل الذي ينتظم واحة التراث، ومن أنه يتدفق ضمن مجاريه العميقة الحقيقية.

حين ندرس الارتباط بالتراث ينبغي الاحتراس من خطر المزج بين الجوهري والشكليّ فيه؛ بين الأساسي والسطحي. ثم ينبغي أن نفرق بين مفهوم التراث ومفهوم الثبات، بحيث لا نعد التراث نقيضاً لكل تغيّر؛ وأن نميز أيضاً بين توق العودة إليه كما ورثناه، والتوق إلى شحذ الحياة التي خلقته وتفجيرها لكي نضيف إليه شيئاً جديداً.

التراث، لكل شاعر، هو في المعنى الأخير انتقاء بين الإمكانات والقيم التي يزخر بها، وليس أخذاً بالجملة لهذه القيم والإمكانات.

هـذا الانتقاء لا يعني إهمـالا للقيم الأخـرى، أو ازدراء، بـل يعني شيئاً واحداً هو أن الإنسان لا يأخذ، لا يستطيع أن يأخذ، إلا مـا يـوافق تجربتـه وحياتـه وفكره. إذن، لكـل شاعـر حقيقي تـراثٌ، ضمن التـراث الواحـد. في هذا عـظمة الخلق الإنسـاني؛ في هـذا سعـة التراث وخصـوبته. إن لأبي العـلاء المعري، ضمن التـراث العربي، تراثه الخاص؛ كذلك يصحّ القول بالنسبة إلى جبران خليل جبران مثلاً، وبالنسبة إلى كلّ خالقٍ فذٍّ آخر.

- ٤ -

من الواضح أنـه لا يمكن تحديـد أي شكل شعـري بأنـه بدايـة مطلقة ـ مفاجئة ومستقلة. كل شاعر يتأثـر شعوريـاً أو لا شعوريـاً بالقيم الشعرية الماضية والحاضـرة. نكران ذلـك عبث وباطل. نفهم هكذا كيف انطلق يوسف الخال من قيم فنية يمكن عَدُّها، بِعامّةٍ، قيـماً تقليديـة. نفهم أيضاً كيف تخـطى ما انـطلق منه، كي يتم الالتقـاء ـ أي التـآلف بـين حـدسـه وتعبيـره، بـين التجـربـة والكلمة، بين المعنى والأداء. فما يميز الخلاق عن غيره هو أنه يعدّ قيم الماضي قيمَ إيحاء وإضـاءة، ويرفض عَدَّها نهائيـة وكاملة، وأخذَها كما هي. بهذا المعنى نقول إن القيم والقواعد الفنية ليست سـابقة عـلى الأثر الشعـري الفذّ، وإنمـا تُخلق معـه؛ لكنهـا تُخلق

وتطبق مع ما رآه الشاعر وسمعه وقرأه. هكذا لا ينكر الشاعر قيم الماضي، ولا يعكسها، ولا ينقضها ـ إنما يتيح لها أن تتفجّر من الداخل وتفيض، فتغنى وتتنوّع في أشكال وقيم جديدة. كل قيمة أو قاعدة في الشعر غير كافية ولا يُستغنى عنها في آنٍ. في هذا التناقض الفني الرائع تتم حركة التعبير الشعري.

يؤثر عن بلال بن جرير أنه قال في معرض التوكيد على أهمية الابتكار والتجديد: «قلت ضروباً من الشعر لم يقلها أحد قبلي». في هذا ما ينطبق تماماً على تجربة يوسف الخال الشعرية، خصوصاً من الناحية التعبيرية. الشعر العربي يحتضن، في هذه المجموعة، أبعاداً كثيرة ويتفجر في آفاقٍ متنوعة، ويشق طرقاً في أساليب التعبير لم نألفها من قبل. فهذه المجموعة صورة عن مرحلتنا الشعرية التي ابتدأت مع جبران ولا تزال مستمرة. وهي مرحلة تتميّز بالاستقصاء الفني والتطلع إلى ما لا سابق له، والتخطي الدائم. هكذا تفتح تجربة التعبير في شعر يوسف الخال أبواب التحرر من القيود الشكلية المسبَّقة، أياً كانت. تعلّم أن الشعر لا يُعرّف بشكل وزنيّ معيّن؛ أنه يعرّف بكونه حركة تقوم جوهرياً على الحرية الأولية، فيما وراء الأشكال والقيود. وهي تتموج وتتشكل وفق تموج الحياة وتشكلها. ولا قاعدة في التموج. الشاعر هو القاعدة، والشاعر وشعره وحدة تامة. كذلك، لا قاعدة في الحياة أعني أن الحياة لا تنحدّ أو تنحصر في شكل معين. ومن يحيا الحياة لا يسقط أسيراً لأيّ شكل نهائي. الذين يعيشون أسرى أشكال فنية محدّدة يضطرون لإعادة ما كتبوه، وتكراره. من يحيا الحياة يصبح

مثلها حراً؛ يتوحد بها، يقاسمها الطاقة التي تختزنها ـ طاقة الفعل، وطاقة الخلق، وطاقة التجدد الذي لا حدّ له. إذّاك يصبح الشاعر، وقد تحرر من عبء الماضي، قادراً أن يلتقط كل لحظة من لحظات الوجود، أن يُشاهد عرس اللحظة المستمر، ويعيش في حضرة الوجود.

غير أن حرية التعبير هذه انعكاسٌ لحرية أعمق هي حرية الرؤيا ـ حرية الثورة على كل ما يحدّ أو يقيد الروح والفكر. هكذا يعيش الشاعر حضور الحياة، بجوهره ومظهره. يصبح الحضور تألقاً داخلياً لا سلطان لأي شكل عليه. الحضور، في هذا المستوى، جدّة دائمة. لا يتكرر. فالجديد، وحده، الحاضر؛ والحاضِرُ، وحده، الجديد.

ـ ٥ ـ

بشعر يوسف الخال تتهيأ عودة العربي إلى نقائه الأول ـ عهد البحث والتطلع في موكب المغامرة؛ ـ تتهيأ العودة الكيانية لا الشكلية، الحياتية لا اللفظيّة. بغير هذه العودة لن يكون عندنا شعر كبير ولا فكر خلّاق؛ لن يكون عندنا، بالتالي، ثورة. هذه العودة توحدنا بقوى تراثنا الحيّة، الحرّة، التي يجري فيها التطلع

والتخطي جريان الدم. وهي تحلّ عقدة السحر في موروثاتنا، فيتاح السلوك أمامها وفيها بحرية كاملة، ويتاح إذَّاك التجديد الحق والإبداع الحق. هذه القوى هي عقدة الوصل التي تعيد ربطنا، كعرب، بتاريخ المغامرة الإنسانية؛ تصل ما انقطع بيننا وبين اليونان وما قبل اليونان عبر المسيحيّة - بيننا وبين التراث المتوسطي - خميرة الحضارة الإنسانية ومهدها. هكذا نستعيد اللّهَبَ البروموثيوسي: نرى الانسان الذي لا يتحدّى القدر والآلهة فحسب، بل يرفض أيضاً بإرادة وعيه واكتشافه أن يقنعَ بشيء دون المجهول، أو يرضى بما يحدّ من توقه وبحثه وتطلعه.

إن شعراً لا يصدر عن هذا الوعي، يبقى شعر هامش وأشياء صغيرة. هذا الوعي - الحدس هو نسيج شعر يوسف الخال وإطاره الأخير. في هذا الشعر نلمس إحدى خمائر النهوض والتغير، التي تمهد لتجديد الشعر العربي والنظر إليه، تجديداً كلياً - وبالتالي تمهد لتجديد الشخص العربي. ذلك أن في هذا الشعر مسلكية إنسانية جديدة، لأن فيه مسلكية شعرية جديدة، ومسلكية حضارية جديدة.

(١٩٦٢)

شعريّة القراءة *

- ١ -

نقد القراءة: هذه مسألةٌ تكاد أن تكون غائبةً عن مجال اهتمامنا الأدبيّ. وفي ظنّي أنّها قضيّة أساسيّة ملحّة، لا بكونها نوعاً من نقد النّقد وحسب، بل لأنّ للقراءة أيضاً جماليّةً خاصّة تفقد، حين تفقدها، جدواها وقيمتها. إنّ قراءة النصّ الأدبيّ تقتضي أدبيّة القراءة، وتلقّي الجمال يفترض جماليّة التلقّي. أو لنقل، بعبارة ثانية، إنّ أدب الكاتب، يوجب أدب القارىء. لهذا نرى أنّ السؤال حول كيفيّة تلقّي النّص وشروطه، لا يقلّ أهميّة عن السؤال حول شروط إبداعه. فمن مهمّات النّقد أن يتناول التلقّي / القراءة، بقدر ما يتناول النصّ / الإبداع. فالسؤال: «كيف ننقد النص الأدبيّ؟»، يتضمّن، إذن، بالضّرورة، سؤالاً آخر: كيف نقاربه لكي نتمكّن من أن ننقده، أي: «كيف نقرؤه؟».

لكن، ما النّص؟ ومن القارىء؟

- ٢ -

أقصر كلامي هنا على النصّ الشعري. لهذا النصّ خصوصيّة، لا تكون له هويّةٌ إلاّ بها، تتمثّل في كونه عملاً لغويّاً، من جهة، وعملاً جماليّاً، من جهةٍ ثانية، أي في كونه طريقة نوعيّة في استخدام اللّغة، وطريقة نوعيّة في الاستكشاف والمعرفة.

غير أنّ للنّص الشعري العربي، اليوم، إشكالية تاريخية وفنّية: تاريخيّة، لأنه يُكتَب ويُقرأ في مرحلة انتقالٍ وتغيّرٍ وبحث، وفنّية، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الإنسان والعالم، متناقضة، ومتنابذة غالباً. يضفي على هذه الإشكالية طابعاً حادّاً، ما سمّيته، في أبحاثٍ سابقة، بـ «الظاهرة الماضوية» التي تهيمن على الثقافة العربيّة، كتابةً وقراءة. وتجد هذه الماضويّة في البنية السياسيّة المهيمنة، ما يدعمها ويستند إليها، في آن، كتابةً: أي لغويًّا[١] وجماليًّا؛ وقراءةً: أي إعلاماً واستخداماً.

لكنّ هيمنَة الماضوية ليست ـ ولا يمكن أن تكون ـ شاملةً وقاطعةً. ذلك أنّ التّناقضات في المجتمع والصّراعات المتولّدة عنها تترك هوامش تُفلت من هذه الهيمنة. وفي هذا المستوى نفهم كيف أنّ اللّغة / الكتابة / القراءة مكانٌ لصراعٍ فنّي ـ إيديولوجيّ، مُحَرِّكٍ، وخلاق.

إذا كانت هَيْمنة الماضويّة نوعاً من هيمنة البُنية السّياسيّة

(١) بالمعنى الشعري الشامل لكلمة لغة.

السّائدة، فإننا نُدرك كيف أنّ هذه الأخيرة تفرض، بطرقها الخاصّة، تراتُباً معياريّاً لطرائق الكتابة الشعريّة تؤدّي، بدورها، إلى طُرقٍ معيّنة في القراءة. هكذا نلاحظ، في الممارسة القرائيّة ـ النّقديّة السّائدة أنّ النصّ الشعري الذي لا تمكن قراءته بسهولة، أي لا يمكن استخدامه، وفْقاً لذلك التّراتُب المعياريّ، يُنْفَى من «مملكة» النّظام الثقافيّ المهيمن، بحجّةٍ أو بأخرى: «يُتّهم» بأنه مخالِفٌ لمعايير الكتابة الموروثة «الأصيلة» أو بأنّه مكتوبٌ بطريقةٍ تخرّب هذه المعايير، أو بأنّه «غامِضٌ» أو غيرُ «جماهيريّ»، أو مناقِضٌ لمصالح «الجماهير». . . إلخ.

هذا التّراتبُ المعياريّ، على الصّعيد اللغويّ / الجمالي، مرتبطٌ بتراتبٍ معياريٍّ آخر، على صعيد القيم. فليست الماضويّة منظومةً فنّيةً وحسب، وإنما هي أيضاً منظومةٌ من القيم الأخلاقية / «الروحية»، تسوّغ المصالح التي ترتكز إليها البنية السّياسيّة السائدة. ولهذا تجهد في هَدْمِ كلّ ما يزلزل تلاحمها، أو تماسكها المنظوميّ: إعادات النّظر، التّساؤلات، إبداعات القوى الهامشيّة أو المعارضة أو «الحديثة». خصوصاً أنّ هذه ليست فاعلية معرفةٍ مغايرة وحسب، وإنما هي أيضاً فاعليّةُ تَغْييرٍ، بطرقها النّوعيّة الخاصّة. ومن هنا تعمل الماضويّة المهيمنة، بالإضافة إلى القمع الذي تمارسه، على تقديم نفسها كأداةٍ للتّعبير وللمعرفة، شاملة وكاملة: تجيب الإجابة الصّحيحة عن كلّ شيء، وعن كلّ سؤال. وفي هذا ما يُفسّر موقفَها من الأسئلة أو المشكلات التي لا تقدر أن تجيبَ عنها: إمّا أنّها تشوّهها، اتهاميّاً ـ فهي «مستوردة» «مخرِّبة»،

«غامضة»، وإما أنّها تستوعبها وتُدجّنها، مموِّهةً الأساس الذي تصدر عنه أو تتمحور حوله. في هذا أيضاً ما يفسّر تماسكها، على صعيد النّظام، وبخاصّة في ما يتعلّق بوسائل التّثقيف: بدءاً من المدرسة، وانتهاء بالجامعة، مروراً بطرق التّدريس، واختيار النصوص التي تُدرج في برامج التعليم، وانتهاءً بالمقاييس النّقديّة، هذا دون أن نذكر وسائل الإعلام، على تنوّعها. فالماضوية، بوجهيها الفنّي والسّياسي، لا توجّه الكتابة وحدها، وإنّما توجّه كذلك القراءة / النقد، وهي، في هذا الصّدَد، تطرح الادّعاء ـ وهو ادّعاءٌ سائدٌ ـ بأنّ النّص الشعريّ يجب أن يقدّم نفسه واضحاً للقارىء (ضمنياً: كلّ قارىء). ويَعني هذا الادّعاء أنّه ليس لمعرفة التغيّر الحادث، أو لمعرفة العصر ومشكلاته، أو لمعرفة المفهومات والمعايير الجماليّة والنّقديّة السّابقة والناشئة، أيّة علاقةٍ بقراءة هذا النّص. ومثل هذه القراءة سلبيّة لا تُعنى إلاّ بالكشف المباشر عمّا يُسمّى بـ «المضمون» أو بِـ «قَصْد» الشاعر. وهي إذن، قراءة تقرأ النّص كوصف، من حيث أنّ اللّغة أداة تمثيل ونَقْل، لا أداة تساؤلٍ، وتَغْيير. والقارىء هنا لا يقرأ النّص في ذاته، وإنما يقرأ ذاكرتَه الشخصيّة: الماضوية ـ الايديولوجية. ومعنى ذلك أنّ هذه القراءة لا تهدف إلى قراءة النّص، بقدر ما تهدف إلى استخدامه. وطبيعيّ أنّ هذه القراءة ستُدين كلّ نصّ عَصيّ على ما تريد. إنها قراءة يمكن أن نسمّيها بِـ «القراءة الطّامِسة»: لا تطمس نَصيّةَ النّص وحسب، وإنما تطمس كذلك إمكانَ التّساؤل، وإعادة النّظر، والحركيّة الإبداعيّة. إنها، باختصار، تطمس الشّعر.

- ٣ -

لكن، ما الذي زلـزلَ بِصَدْمَـةٍ مباشـرةٍ، الطّريقـةَ الماضـويّة في القـراءة؟ إنّه شكـلُ النصّ. فهذا الشكـل المغايـر شوّش المُـدخَـل المألـوف لفهم «المعنى» أو «المضمـون» وشـوّش المعيـار التّقـويميّ الموروث. وإذا كان اعتراض القوى المـاضويّـة ـ السلفية عـلى هذا التشويش «المخرب» مفهـوماً وطبيعيـاً، فكيف للقوى التقـدمية أن تعتـرض، وفي أساس تفكيـرها، نـظريّاً، أنها تؤمن بـالتغـيّر، وأنّ التغيّر التاريخيّ يحتّم تغيّراً فيَ المفهومات والمعايير وطرق التّعبير؟ ولا بدّ من أن نلاحظ هنا أنّ هذه القوى، بنوعيهـا، «تقبل» الأشكـال «الحديثة» للمسرحيّة والقصّـة والرّوايـة، لكنها «تـرفض» الأشكال «الحـديثة» للشعـر. فهي تنظر إلى شكـل القصيدة المـوروث كأنّـه صَنَمٌ، أو مُـطْلَق: لا يتطوّر، ولا يتغـيّر، فكأنّـه في نظرتهـا هذه، مرتبطٌ بطبيعةٍ ثابتة، هو التّعبير الثّابت عنها. أو كأنـه شكلٌ مُقَنَّن، مُعَقْلَنٌ، محوّل إلى نظام ـ مصدرٍ ومعيارٍ لكتابة الشعر، وللحكم الجمـاليّ الشعريّ. وبـدلاً من أن تنظر إليـه القوى الثـانيـة، أعني قوى التقدّم، بوصفه ظاهرةً تاريخيّةً مرتبطةً بتصنيفٍ معينّ للأنـواع الأدبية، يرتبط بنظامٍ ثقافيّ معينّ، وبطرقٍ للمعرفة خـاصّة، تنـظر إليه، على العكس، كأنّه مرتبطٌ بقوانين أبديّـة ثابتـة لكتابـة الشّعر وتصنيفـه وتقويمـه. فبأيّ «سِحْـرٍ» تكـونُ هـذه القـوى «مثـاليّـة / جـوهريّـة» في النّظر إلى الشعـر، و«واقعية/تاريخيّة» في النّـظر إلى غيره؟

لكن، ما الشكل في الشعر؟ إنّه طريقةٌ في استكشاف الواقع والتّعبير عنه. وهو، إذن، ينشأ ويتجدّد، ويتغيّر، في التاريخ ـ في المتحوّل، وليس في الثابت المُطلَق. ومن هنا أهمّيته: فالشكل الجديد يزلزلُ السائد ـ معرفةً وتعبيراً، من حيث أنّ فاعليّته المزلزلة آتية من كونه مقاربةً خاصّة ومغايرة، في معرفة الواقع وتغييره، ومن كونه مضادّاً للمقاربة السّائدة، وهجوميّاً. وطبيعيّ أنّ الشكل لا يعمل معزولاً، وإنّما يعمل داخل شبكةٍ من العلاقات: مع الأشكال التعبيرية الأخرى، ومع النصوصِ السّابقة، اختلافاً أو ائتلافاً.

وفي هذا ما يدفعنا إلى القول إنّ الشكلَ الحديثَ في الشعر لم يُحارَبْ، عُمْقيّا، لمحض شعريّته، بِقدْر ما حُورب من حيث أنّه شكلٌ مَعْرفيّ وتعبيريّ مغاير، يُقارب الواقع بطرق مغايرة، ويؤثّر فيه بطرقٍ مغايرة، مِمّا يزلزل الصّورة السّائدة عن الواقع، معرفةً وتعبيراً. والدّليل على ذلك أنّ الشعراء «الحديثين» الذين «عرفوا» أو «أخذوا يعرفون» الواقع بالطرق الماضويّة المهيمنة، و«عبّروا» أو «أخذوا يعبّرون» عنه، بطرقها أيضاً، أُدْخِلوا في «مملكة» نظامها الثقافيّ ـ السّياسيّ، ذلك أنّهم لم يعودوا يشكّلون أيّ خطر على معرفتها السّائدة وطرقها، بل أصبحوا جزءاً منها. والأمثلة كثيرة: فثمّة شعراء «حديثون» يُقْرأون ويدرّسون بالمنهجية ذاتها التي تُطبق في قراءة زهير بن أبي سُلمى أو حسّان بن ثابت وتدريسهما، ـ حياة الشاعر، مؤلفاته، نماذج منها، شرح بعض معانيها اللغوية والوطنيّة، وخصائصها البلاغيّة والبيانيّة، أو، في أقصى تقدّم:

- ٤ -

من هنا، تِبْعاً لما تقدَّم، تجيء أهمّية القراءة. إنّ نصّاً شعريّاً يُفْلِت من المعايير المقنّنة الماضوية، ومن جماليّتها، لا تمكن ولا تصحّ قراءته إلاّ بمعاييرَ مختلفة، وجماليّة مختلفة. وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة «المعنى» أو «المضمون» بشكلٍ مباشر، وإنّما تهدف إلى الدّخول في العالم التّساؤلي الذي يؤسّسه النّص. بتعبير آخر: تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النّص في رحيلِه الاستكشافي:

أ ـ طريقته في استخدام اللّغة، وفي التّشكيل.

ب ـ طريقته في المعرفة وفي التّغيير،

ج ـ قيمته المعرفية.

د ـ بعده الجمالي، وكيفية استقصائه لإمكانات اللّغة، وللتّشكيل،التي لم تُكتشف جيداً بعد، أو لم تُكْتَشَفْ أصلاً.

هذه القراءة هي التي تتيح لنا أن نتجاوز التّناقض المصطنَع والمبتذَل بين الشاعر و«الجمهور»، وأن نتجاوز الثنائية الزّائفة والسّاذجة: هل يكتب الشاعر لِـ «الجمهور» أم لِـ «النّخبة»؟ نتجاوزها إلى الصّحة: فالمسألة، إبداعياً وفنّياً، هي مسألة شعر جيّدٍ وشعر رديء، لا مسألة شاعرٍ وجمهور. وفي ظنّي أنّ هذا

التّناقض هو في أساس ما أدّى إلى ما يُسمّى اليوم بِـ «أزمـة» الشعر الحديث. ذلك أنّه يحول بقوة الماضويّة المهيمنـة ووسائلهـا القامعـة الكابحة، دون قراءة النّص الشعريّ، من حيث هـو مكانٌ نـوعيّ لعمـلٍ نوعيّ، لغـويّ وجماليّ. وبمـا أنّ الشكـل صـورةُ التغـير أو مَجْلاه، فقد قُمعت طـاقة التّشكيـل / التجـديـد، وكبتت حُـرّيـة الإبـداع، مَنْعاً لِلتّغيـير / «التّخريب». وهـا هي معظم «القصـائد الحرّة» اليوم، تصبح جزءاً من النّسق المفهوميّ الماضـويّ السّائـد، بـل إنّ معظم «قصـائد النـثر» تدخـل في هذا النّسَق، حتى ليكـاد «الشعـر الحديث» أن يتحـول في معظمـه، إلى ممارسـة آليّة لبعض التّشكيـلات والصّياغـات. وفي هذا دليـل على انعـدام التجدّد في المعرفة، وفي طرقها، وطرق التعبير الجديدة عنهـا. وفيه مـا يطمئن النّـظام الثقـافيّ المـاضـويّ المهيمن إلى ثبـات معـاييـره الكتـابيّـة / النقديّة، واستمرار حضورها وفعاليّتها. إنّ لهذا النظام المهيمن، قراءته المهيمنة، وقارئه المهيمن. وهذا ممـا يقتضي أن نفصّل قليـلاً في الكشف عن هذه «القراءة» وفي التعرّف على هذا «القارىء».

ـ ٥ ـ

مَن «القارىء» اليوم؟ إنّه، على مستـوى الثقافـة السّائـدة، وفي الأغلب الأعمّ، سواءٌ كان ناقداً محترفاً، أو قـارئاً متـابعاً، أو قـارئاً عاديّاً، مشروطٌ بجماليّة الموروث، تربيةً وتذوقاً وتقويماً، ومشـروطٌ بالنّظرةِ الإيديولوجية الفكريّة ـ السّياسيّة. يَتغلغل في هذا كلّه بعـدٌ

دينيٌّ يفعل، قليلاً أو كثيراً، بحسب الحالة والوضع والشّخص[٢].

هذا «القارىء» لا يقرأ النّص من حيث هو نَصٌّ قائمٌ بذاته، في استقلالٍ عنه: نَصٌّ ـ شكْلٌ، له لغته وعلاقاتها وأبعادها. إنه، بالأحرى، لا يقرؤُه، وإنَّما يَبْحث فيه عمّا يؤكّد أو ينفي، ما «يُضمره» في عَقْله ونفسه. ينتظر من النّص أن يكونَ «عوناً» له، إيجاباً أو سلباً، ولهذا يرى إليه كما يرى إلى وثيقة يستخدمها ليثبتَ بها دعواه، أو كما يرى إلى «وَصْفة» تلبّي حاجته. وما يُفْلِت من حدود هذا الاستخدام، يهمله، أو يسكت عنه، أو «لا يفهمه».

سَلَفاً، يُعفي هذا «القارىء» نفسه من القيام بأيّ جهدٍ للتقدّم نحو النّص، والدّخول فيه، بحثاً وتساؤلاً. فهو يفترض، ضمنياً، أنّه «قارىءُ» كامِل الثقافة، كلّي القدرة على الفَهْم، وللنصّ ـ على العكس، أن يتقدّم نحوه، ويدخلَ فيه، ولا بدَّ من أن يكون، بالطّبع، واضحاً له، سهلاً بسيطاً، وإلاّ فإنّه يَتَّهم كاتبه بأنه إنسان يخلط ويخبط، وفي أحسن حالٍ، يصفه بأنّه غامضٌ مُعقّد. فموضوع النّقد دائماً، مَدْحاً أو ذَمّاً، إنّما هو النّص وكاتبه، والبريءُ إنما هو، دائماً، «القارىء».

وواضحٌ أنّ «القراءة» التي يمارسها هذا «القارىء» إنّما هي إلغاءٌ للنّص: تشوّهه وتحجبه. ليس لأنّه يفترض، مسبَّقاً، أن يكونَ

(٢) هناك نوع من القراءة مشروط بالزي المستحدث، غير أن له وضعاً آخر، وتحليلاً آخر.

النّص تلبيةً، مباشرةً لحاجاته، وحسب، بل أيضاً، وبالأخصّ، لأن هذه القراءة ليست قراءةً للآخر، وإنّما هي نوعٌ من قراءة الذّات.

- ٦ -

أنْ نقرأ اليوم، مثلاً، نصّاً شعريّاً جاهليّاً هو أن نَقْرأ سؤاله، أو هو أن نكتشف أُفق الأسئلة فيه. هذا الأفق، بما يختزنه من اللّقاء الممكن معه، يشكّل لنا، نحن قرّاءه، نَصّاً ثانياً داخل النّص الأصليّ. وهو، بقدْر ما يوفّر لنا تجاوبا بين أسئلتنا وأسئلته، يكون حيّا - «حديثاً»، أي غير مُسْتَنْفَدٍ، على الرّغم من كونه «قديماً». هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة، وهكذا تتمازَجُ أو تتداخل الآفاق. وهنا يكمن، كما أحسبُ، المعنى الأعمق للتراث ومعنى استمراريّته.

معنى استمراريّة التراث: أعني، في الوقت ذاته، معنى تغيّره. ذلك أنّ هذا النّوع من القراءة المتسائلة هو وحده الذي يُتيح لنا أن نميّز بين نصّين: الأوّل «مكتوبٌ» بالثقافة السّائدة - ثقافة «النّظام» السّائد، فالجمهور هو الذي «يخلقه». والثاني «مكتوب» بالثّقافة الهامشيّة، المكبوتة، المعارضة، فهو الذي «يخلق» جمهوره. وهذا

النّص يفْتَح أفقاً آخر للأسئلة، أو يغيّر أفقَها العاديّ السّائد. ومن هنا يكون مقياس التغيّر الكتابيّ والجمالي مُنْبثقاً من الطّاقة التّساؤلية التجاوزيّة في النّص. فهذه طاقة انعتاق وتحرر. وهي، إذن، بالضّرورة طاقةُ تَفْجيرٍ وتَحْرير.

لِلتّغيير هنا بُعْدٌ آخر يَتّصلُ بتجديد كتابة التّاريخ الأدبيّ أو إعادة كتابته بمنظورٍ مُخْتلف. فكلّ جيلٍ أدبيّ خَلّاق يُعيدُ كتابة موروثه مِن حيث أنّه يعيد قراءته بشكلٍ خَلّاق. يعني هذا أنّ المحكّ الأساسيّ لقيمة النّص هو في أنّه متحرّك، ليس له «معنى» مسبّق، ثابت. فمعنى النّص الإبداعي يتجدّد في كل قراءة، مع كلّ قارىء، بشكل جديد، وغير مُنتظر. إنّ للنّص دلالاتٍ بعدد قُرّائه.

لنقل، بتعبير آخر، إنّ لِلنّص مستويين: الأول هو النّص كإمكانيّة لِمعانٍ مُحتملة، أي كبؤرةٍ للدلالات. والثاني هو النّص كمجموعة من المعاني التي كوّنتها القراءات المختلفة. الناقد / القارىء هو، في هذا المستوى، شريك في مَعْنَى النّص.

- ٧ -

من هنا أهمية «نقد القراءة» أو ما سمّيته «جماليّة القراءة». هكذا

نميِّز بين نوعين من القراءة، القراءة السّطْحية والقـراءة العموديّـة. قارىء النّوع الأوّل يقرأ النّص كأنّه خيطٌ، خارج النّسيج التاريخيّ الحيّ، أسيرَ اللّحظة التي وُجد فيها. أمّا قارىء النّـوع الثّاني فيقـرأ النّص من حيث هـو عُمْقٌ ثقافيّ ـ تـاريخيّ. وهذا اللّقـاء في العُمْق هـو الذي يُتيـح الكشف عن أهميّة النّص، ودورِه، وقيمتـه، وهـو الذي يُولِّد مَعْناه المتحرّك.

مِن هنـا، بالتـالي، نفهم كيف أنّ النّص الإبـداعي ليس مُجـرّدَ إيصال: لكاتبه هَدَفٌ مسبَّقٌ يريد أن يُحدثه كتأثيرٍ في قـارئه، وإنمـا هـو مشروع، ويـريد كـاتبه أن يُـدخل القـارىء في مشـروع دلاليّ متحرّك، لا أن «يُعلمه»، أو ينقل إليه «تأثيراً» فكـرياً أو سيـاسيّاً. والنّص الإبـداعيّ، إذن، ليس تلبيةً أو جـوابـاً. وإنمـا هـو، علـى العكس، دعوةٌ، أو سؤالٌ. وقراءته هي حوارٌ معـه، لذلـك لا بدّ من أن تكون إبداعيّة، هي أيضاً. وهـو، بالأحـرى، ليس وثيقة، بل لقاءٌ بين سؤالٍ وسؤالٍ؛ لقاءٌ بـين المبدع والقـارىء الذي هـو مبدعٌ آخر.

- ٨ -

النّـظر إلى النص كـأنــه خيطٌ أو سَـطْح هــو في أسـاس الخلَل النّقـدي ـ التَّقويميّ الـرّاهن، وفي أسـاس الثّبـات الـدّلاليّ للنصّ

الشعري العربيّ القديم. وهو ثباتٌ أدّى إلى جمود النّقد، وإلى عُقْمِه، غالباً. كان جديراً بنصّ امرىء القيس، مثلاً، أو أبي نواس، أو غيرهما أن يأخذ دلالاتٍ تَخْتلف بحسب التغيّر التّاريخيّ. لكنّ ذلك لم يحدث. فدلالة هذا النّص بقيت هي إيّاها، ثابتةً، على الرّغم من التغيّر التاريخي - الثقافيّ - الاجتماعي، ولا تزال هي نفسها، في الثّقافة الأدبيّة السائدة، وبخاصّةٍ في المدارس والجامعات. (هذا على مستوى القراءة، لكنّ الدّلالة تغيّرت على مستوى الكتابة، فثمَّة نصوص كتبت وتكتب دونَ احتذاءٍ لهذا النصّ، وفي تعارضٍ معه).

هناك، إذن، ثباتٌ لمعنى النصّ الشعريّ العربيّ، في القراءة العربية السّائدة. وهكذا لا يفاجئنا ثبات منظومة المواصفات الجماليّة القديمة - التقليديّة: نظريّة الأنواع الأدبيّة والشعريّة، الأسلوب، الصّياغة، الصّناعة، البناء، مادّة الشعر، الشِّعرية، مفهوم الشعر، غاية الشعر، القيم الجمالية ومعنى الجمال... إلخ، وهي منظومة «تطرد» من عالم الشعر كلّ نصٍّ لا يصدر عنها.

والمفارقة التي يجب أن نشير إليها هُنا هي أنَّ المنظومة تزداد ثبوتاً على الرّغم من انتشار أنواع أدبيَّة أو طرائق تحويليّة - انقلابية في الكتابة الشعرية، وانتشار مبادىء ونظريات تحويلية - انقلابية في الحياة والفكر. وهذه المفارقة تدعونا، استطراداً إلى التأمل في هذه الظواهر: قلّما نجدُ في جامعاتنا التي يُفترض أنَّها أعلى مؤسّساتِنا

الثقافية وأنّها الوسطَ الرّائد للتّحرر والتّجدد، منْ يُحسن بين الطّلبة الذين يُختصَون في الأدب، قراءة نصٍّ شعريّ قراءة جماليّة خلاّقة.

وعلى صعيد النّقد الأدبي، نرى في كثير من كتب النّقد المتداولة، وبينها كتبٌ «تقدميّة» مباحث حول قصائد لا يعرف نقّادها ألفباء النّقد الشّعري: التَمييز بين الموزون وغير الموزون. وعلى صعيد الكتابة الشعرية، نرى أشخَاصاً كثيرين، بينهم «تقدميّون» أيضاً، يعجزون عن هذا التمييز ـ فكأنَّ النّقد والكتابة مجرّد هواية، أو مجرّد صناعة أو حِرْفة ـ بالعدْوى ـ لا بالأصالة.

ـ ٩ ـ

نخلص إلى القول إنَّ نقد «القراءة» و«القارىء» هو من المهمّات الأولى لِلنّقد، اليوم. إنّ عليه أن يتناول باستقصاء جماليّة القراءة السّائدة التي لا تزال توجّهها تقليدية النّوع الشعريّ الموروث، وطريقتها في التذوق والتّقويم. ولا بدّ، إذن، من تجاوز هذه التّقليديّة. وهذا التّجاوز هو في آنٍ: رفضٌ لهذه القراءة السّائدة، فهماً وأحكاماً، ورفضٌ لمقاييس «جمهورها». فإذا كانت الكتابة الشعريّة الإبداعيّة «تخلقُ» قارئها فيما تخلق أفقَها، فإن حاجتنا اليوم، كتابة ونقداً، هي إلى اللقاء معها: إلى جماليّة القراءة الإبداعية.

شعريّة الهويّة *

- ١ -

لا أظنّ أن شهادة شاعرٍ عربيّ معاصر حول تأثّره بالشعر الأوروبيّ يمكن أن تكون دقيقةً وبالتّالي مضيئةً، ما لم تبدأ بأن تجلو إشكاليّة العلاقة بين العرب وأوروبا، خصوصاً على صعيدين: الصّعيد السّياسي ـ الاقتصاديّ، وصعيد المكبوت الدّيني. وفي المَرْحلة الرّاهنة ما يدفع بهذه المسألة إلى أوج تعقّدها.

غير أنّني أشهد هنا كشاعرٍ لا كباحث. وفي هذا ما يجعلني أكتفي، من جلاَء هذه الإشكاليّة، بالإشارة إلى بعض جوانبها التي أرى أنّها تَتّصل مباشرةً بميدان تجربتي الشعريّة.

- ٢ -

إنني من جيلٍ نشأ في مناخ ثقافيّ كان الغرب الأوروبيّ يبدو

* نص الكلمة التي قدمت في مؤتمر الأدب العربي وأوروبا» الذي هيأته اليونسكو، وعقد في ليشبونه (البرتغال) بين ١ـ٤ حزيران ١٩٨١، وعنوانها الأصلي: «الشعر العربيّ / الشعر الأوروبيّ».

فيه، بالنسبة إلى العرب، كأنه الأب، ـ الأب التّقني خصوصاً. والأب هنا هو الآخر / الغَيْر. وقد دخل في الذّات العربيّة، وشَقَّ زمنها إلى اثنين، أي شقّها هي إلى اثنتين، الواحدة منهما لا تعاصر الأخرى. وفي هذا كان الغرب الأوروبي يبدو كأنما هو أفق الإنسان، كإنسان، وكأنَّ على الذّات العربيَّة أن تتحدّد به وفيه، ـ وكأنَّ هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آن.

تَمثَّل هذا المناخ أدبيّاً في مفهوم العالميّةِ. واتَّخذ منه الغرب الأوروبيّ مقياساً مارس به قمعاً كبيراً على الآداب العربية، تجلّى في عَزْلِها، وفي النَّظر إليها نَظْرةً دُنْيا.

يقوم هذا المفهوم على ثلاثة أسس:

الأول، نَفْي الشعر (وبالتالي الفكر) الذي لا يكون، بمشكلاته وتطلّعاته، بأساليبه وقيمه، غربيّاً.

الثاني، تمجيد خصائص الإنسان الغربي وتعميمها. وفي الوقت نفسه، تمجيد فَرادته واختلافيّته، إنسانيّاً وحضاريّاً، بحيث يبدو نموذجاً كاملاً للإنسان.

الثالث، تقويم الإبداعيّة العربيّة، أدباً وفكراً، كظواهر آثاريّة ـ سوسيولوجيّة، أو كمادّة تاريخيّة تفيد دراستها في تفهُّم عقليّة العرب.

أَنْتَجَ هذا المنظور، من جهة العرب، موقفاً دفاعيّاً، أعطى

الأوليّـة للرّابط الاجتماعي ـ القـوميّ، لا للذات الفرديّـة، وأرْسَى فكرة النّموذج الكلّي الكامل، المتمثّل في التّـراث والقوميّـة، وشدّد على الانتماء والإصالة والخصوصيّة. ومن هنـا رَفَضَ الهـامشيّة التي تُفْلِت من الـرّقابـة الاجتماعيّـة، ناظـراً إليها كخـطرٍ يجب القضاء عليه. هكذا وجدت الأفكار القديمة الموروثة ما يعيد إليها الحيويّة: الفـرد **علاقـة**، لا كيانٌ قـائمٌ بذاتـه، والحقّ هـو حقّ الجمـاعـة لا الفـرد. وظهرت مقـابل فكـرة الإنسان الغـربيّ ـ النمـوذج، فكـرة الإنسـان العربي ـ النمـوذج. ووجـدت هـذه القضـايـا تنـظيـرَهـا المتماسك في مفهوم **الأمّة ـ الهويّة**.

كـان لقيـاس[1] الشعـر عـلى الـوحي أو الـدّين دورٌ حـاسمٌ في إضفاء الشّمول على مفهوم الأمّة ـ الهويّة، وتحويله إلى بُنْية مُغلقة، مكتفيـة بذاتهـا. وإذا أدركنا أنَّ الشّعـر، كفاعليـة إبداعيّـة، ليس عنصراً عضويّاً من الرؤيا الدينيّة الإسلاميّة، أو جزءاً جوهريـاً من ثقافتها الرّوحانيّة، يتبينّ لنا مدى التأثير السّلبي الذي نتج عن هذا القياس. خصوصاً أنّ الرؤيا الدينيـة الإسلاميّـة (كأيِّ رؤيـا دينية) نقيضٌ للشعـر من حيث الهـدف أيضـاً، ـ كـما هي نقيضٌ لـه من

---

(١) هذا القياس إيديولوجيّ أملته الممارسة التاريخيّة للدّين. إذ لا مجـال، مبدئيـاً ـ من وجهـة دينية محضـة، لمثل هـذا القياس. فـالوحي مـطلق، كامـل، نهائيّ، وهو تعليم وتبشير، بينما الشعـر كلامٌ إنسانيّ، نسبي، وليس بـالضـرورة تعليميّـاً ولا تبشيريّاً. ولغة الوحي تقول الشّيء كما هـو، كليّاً، أمّـا لغة الشعـر فلا تقـول إلا جوانبَ منه. والـدّينُ يقينٌ ثـابت لا يتغيّر، أمّـا الشعر فتسـاؤلٌ وبحثٌ دائمان. وعالم المعنى، دينيّاً، سابقٌ على اللّغة، وهو، شعريّاً، لاحِقٌ.

حيث اللّغة أو النّوع الكلاميّ (راجع الهامش السابق)، ـ وذلك على مستويين:

الأوّل، هو أنَّ الشعر تغيّرٌ، رؤىً وأشكالاً، مما يجعله في تعارضٍ مع النّشور أو الغيب. فهذا مما وراء التاريخ، أما الشّعر فيعيش في ديمومة التّاريخ مع اللاّمنتهي واللاّمحدود ـ حتّى في تغيّره.

الثاني، هو أنَّ صورة العالم الأرضي، في الرؤيا الدينية، زائلة، أي فانية. ولذلك لا يجوز خَلْق الآلهة الأرضيّة، أو الوقوع في وَهْم «الجنّة الأرضيّة»، وهو وَهْمٌ يخلقه، بامتياز، الشّعر.

كان طبيعياً، إذن، رفضُ الشعر، في الرؤيا الدّينية الإسلامية، وفي ممارستها **التاريخيّة ـ الإيديولوجيّة**، من حيث أنّه فاعليّة إبداعيّة، أو معرفيّة، أولى ـ لأنَّ هذه تتمثّل في الوحي. لكنه اسْتبْقِيَ مُجرَّدَ أداةٍ إعلاميّة لخدمة الوحي. هكذا اكتملت الصُّورة الإيديولوجيّة في هذه الممارسة: دين واحد، لأمّةٍ واحدة، ذات ثقافةٍ واحدة، بِعامَّةٍ، وذات شعر واحد، بخاصّة. ولعلّ في هذا ما يُوضح لنا كيف أن الممارسة الأدبيّة العربيّة، على مستوى المؤسّسة والنّظام، تَتمحورُ حول **إنتاج الشّبيه**، وإعادة إنتاجه، استيهاماً منها أنَّ في ذلك وحده ما يحقّق التّماسك؛ أي الحفاظَ على وحدة الأمّة ـ الهويّة، أو وحدة الواحد.

يتمثّل هذا الاستيهام، نظريّاً، في المقولة السّائدة التي تؤكّد على أنّ الشعر ذاكرة جواب، أو بالأحرى، ذاكرة استعادةٍ للجواب

المُعطى، وعلى أن دورَ الشّاعر هو أن يكتب متذكّراً، لا سائلاً. وإنَّها لدلالةٌ بالغة أن يُعَدَّ شوقي تعبيراً نموذجيّاً عن هذه المقولة، في ما سُمّي بِـ «عصر النّهضة»، عصر اللّقاء «الحديث»، بين العرب والغَرْب الأوروبيّ الحديث. بدءاً من هذه الذاكرة تتحدّد الإصالة التي نفهم، في ضوء ما تقدّم، دلالةَ اقترانِها بِـ «**الفِطْرِيَّة**»، واستنادها إلى مذهبيّة قوميّة ـ سياسيّة. وفي هذا الضوء نفهم أيضاً كيف تُصرّ تلك المقولة على إفراد الشعر العربيّ ـ أي عَزْله عن الشعر الغَرْبيّ، بِحجَّة أنَّه من طبيعةٍ مغايرة، رافضةً أشكال تعبيره، كقصيدة النّثر مثلاً، حاصِرةً حدود الشّعريَّة في الوزنيَّة الخليليّة، وذلك صَوْناً للأصالة من كلّ تَغْريبٍ يشوّش وضوح الهُويّة وتماسكها، وخصوصيّتها.

ـ ٣ ـ

حين أرى إلى المتنبّي، كمجرّد كائنٍ فَرد، أقول إنه ينتمي إلى جماعةٍ اسمها العرب. وتلك هي هويّته القوميّة ـ السّياسيّة. لكن، حين أرى إليه، كشاعرٍ خَلّاق، فإنني أقول، على العكس، إنَّ هوّيته تتجاوز مجرّد الانتمائيّة إلى العرب. وأقول إنّ هذا الجانب الانتمائيّ لا يمثّل من الهويّة إلا سَطْحَها، عنيتُ مستواها المباشر الذي يميّز الجماعة العربيّة، قوميّاً، عن الجماعة الفرنسيّة أو الألمانيّة أو غيرهما. فهويّتُه كخلّاق، إنما هي انتماءٌ إلى الإنسان، بما

هو إنسان، وبما هو طاقة إبداعيّة مَعْرفية. وعلى هذا المستوى الإبداعي ـ الإنساني، قد يكون المتنبّي أقربَ إلى رامبو، مثلاً، أو إلى غوته، منه إلى حسّان بن ثابت، أو زهير بن أبي سلمى. أي قد يكون أكثر قرباً إلى **الآخر** الذي لا يشاركه الانتمائيّة القوميّة، منه إلى من يشاركه فيها. فإذا كانت هويّته، في المستوى الأوّل، ائتلافاً مع الجماعة القوميّة، فإنها في المستوى الثاني، اختلافٌ. وفي هذا الإطار نفهم كيف يكتب عربيّ بلغةٍ غير عربيّة، ويظلّ نتاجه، مع ذلك، عربيّاً. ذلك أنَّ الكتابة بهذه اللّغة تصبح هي نفسها عملاً إبداعيّاً. وهذا ما ينطبق على العربيّ الرسّام الذي يكتب بلغة اللون، التي ليست عربيّة، حَصْراً، وعلى النحّات والموسيقي والمسرحيّ والسينمائي والمعماريّ الذين «يكتبون» العالم بـ «لغاتٍ» ليست حصراً، عربيّة.

ينتج عن ذلك أنّ هويّة الخلّاق ليست **مُعْطىً**، أو ليست ائتلافاً وتماثلاً مع **جوهر** ثابت مُسَبّق، وإنما هي **اكتساب**. إنه يخلق هوّيته، فيما يخلق كتابته. الكلام الخَلّاق هنا **لا يكرّر الواحد**، وإنما **يُعَدِّده ويُكَثِّره**. ولا يستعيد مُعْطى الهويّة، وإنما **يَشْحَنُ الهويّة** بإمكانات النموّ، وبالتفجُّر المُشِعّ. ذلك أن هذا الكلام هو، تحديداً، محاولة دائبةٌ للدخول في ما لم يُقَلْ بعد، لِقولِ ما لم يُقَلْ بعد، بحيث تبدو الهويّة، كالإبداع، ـ كأنّما تجيء دائماً من الأمام، ومن المستقبل. فالهويّة ليست ما أُعْطي أو قيل، بِقَدْرِ ما هي **اللّامُعْطى واللّامَقُول**. والقول هنا لا يمكن أن يكونَ نهائيّاً، لأن الهويّة لا تُقالُ، بشكلٍ نهائيّ، إلا **دينيّاً**. وهي، إبداعيّاً، **تظلّ إمكاناً مفتوحاً**.

في هذا المنظور الإبداعي. يصحّ القول، من جهة، إنّ الهويّة العربيّة لم تُقَلْ بعدُ، إلا جزئياً. ويصحّ القول، من جهةٍ ثانية، إنّ الكلام العربيّ الذي قيل، تاريخيّاً، يشكّل على تمايزه، وتناقضه، الهويّة العربيّة، تاريخيّاً. فهذه الهويّة التاريخيّة هي امرؤ القيس والغزالي، الشافعي وأبو نُواس، أحمد بن حنبل والحلّاج، مالك وابن الرّاوندي، المعرّي وابن تيميّة. وهي حمدان قُرمط والحجّاج، الطّبري وعليّ بن محمد صاحب الزّنج. وما مِن معنى خَلّاقٍ وإنسانيّ للهويّة العربيّة، تاريخياً، خارج هذا التَّركيب المتناقض. ولا يفكّر الفكر العربيّ شيئاً ذا قيمةٍ إبداعيّة، إلَّا إذا فكّر هذا التناقُض. بتعبيرٍ آخر، لا تُعْقل هذه الهويّة **إلَّا كصيرورة**. وتاريخ الإبداعية العربيّة، بمستوياتها جميعاً، هو الذي يقودنا إلى معرفة هذه الهويّة. وبِقدْر ما نحاول أن نطمسَ التَّغاير والتنوّع والتعدّد، جزئيّاً أو كلّياً، نطمُسها هي ذاتها.

ومعنى ذلك أنَّ الهويّة، في المنظور الإبداعيّ، ليست **في إنتاج الشبيه**، وإنَّما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل الكثيرُ المتنوّع. فالهويّة إبداعٌ دائم ـ تغلغلٌ مستمرٌّ في فضاء التّساؤل والبحث، الفضاء الذي يفتحه السّؤال: مَنْ أنا؟ لكن، دون جوابٍ أخير. حتى الموت نفسه ليس، هنا، إلّا جواباً مؤقّتاً. بتعبيرٍ آخر، نقول إن الهويّة، إبداعيّاً، هي أن تحيا وتفكر وتعبّر كأنكَ أنت نفسُك وغيرُك، في آن، بحيث تبدو في لحظةٍ ما، كأنَّك الكلُّ لا أحد. هكذا يبدو الإنسان، في الإبداع، **مشروعاً لا** يكتمل، ولا يعود الآخر أجنبيّاً عن الذّات، وإنما يصبح بعداً من

أبعادها، أو يصبح صورتها الثانية. وطبيعيٌّ أنّ الآخر هنا ليس الانتماءَ القوميّ، - ليس «الوطن» أو «التراث» أو «الهويّة» الجماعية، أو الإيديولوجية، وإنما هو الإنسان، المُفْرَدُ، كالذَّات، أي هو الوعي الإنسانيّ الشخصيّ الذي يواجه الكون، ويُحاول أن يكتبه. الأنا هنا هو الآخر - كلاهما مفتوحٌ على قَرِينِه، متّجهٌ إليه في لقاءٍ دائم، لكي يزداد وجوده امتلاءً، ولكي تكون إبداعيّته أكثر عمقاً وشمولاً وإنسانيّة.

- ٤ -

ربّما تفيد هذه المقدّمات في تأسيس نظرة جديدة إلى مسألة التأثّر والتّأثير. هناك مشكلاتٌ واحدة يواجهها الخلّاقون في العالم كلّه، لكن هناك تنويعاتٌ من الأجوبة عنها. وهي تأخذ صِيَغاً معيّنة وأبعاداً معيّنة بحسب المجيب: شخصيّته، وظروفه، وعصره. وتتقاطع وتتداخل وتتلاقى، لكنّها تبقى مُتباينة.

حين أقرأ رامبو ومن يجري مجراه، أقرأ شَرْقيَ العربيّ في صوتٍ غَرْبِيّ: الهربَ من نظام العقل، والارتماءَ في حيويّة الجسد، وتفجّرَ القوى اللّامنطقيّة كالسّحر والحلم والرّغبة والخيال. وحين أقرأ ريلكه ومن يجري مجراه، أقرأ التصوّف العربيّ، غوصاً على ماهيّة الإنسان، ووحدةَ وجود، وهشاشةَ عالم. وحين أقرأ السّورياليّة أقرأ كذلك التصوّف العربيّ، شطحاً وَإِمْلاءً وانخطافاً. وحين أقرأ

دانتي أو غوته أو لوركا أو غونّار إيكلوف Gunnar Ekelöf، أرى أضواء عربيّة تتلألأ في الدّروب التي تسلكها كتاباتهم الغَرْبِيَّة. أذكر هذه الأسماء، تمثيلاً لا حَصْراً، لأقولَ إنَّ تأثّرهم هنا بالشّعريّة العربيّة هو نوعٌ من لقاء الذّات بالآخر، من لقاء الآفاق الإبداعيّة الغَرْبية وتفاعلها، عِبْرَهُم ومعهم، مع الآفاق الإبداعيّة العربيّة.

الذَّات والآخر، إبداعيّاً، انطراحٌ في مصيرٍ واحد. ولا تتميّز الذَّات بدءاً من انقطاعها عن الآخر، بل بدءاً من علاقاتها به. إذ لا تميّز للذات خارج هذه العلاقة. والمسألة، إذن، ليست في انقطاعكَ عن الآخر، بل في تفاعلك معه وبقائكَ أنت أنت. وكما أنَّه لا ذات بلا آخر، فلا ذات بلا تأثرٍ وتأثير. التأثير، هنا، نوعٌ من الشَّرارة تَسطع عند الآخر، وتُوجّه الذات إلى مزيدٍ من معرفة نفسها ـ مزيد من اكتشاف ما في أعماقها من الضّوء الكامن. التأثير، بكلامٍ آخر، تنبيه. لهذا كان لا بُدَّ لما تأخذه الذات، عبر هذا التّنبيه، من أن ينصهر فيها ويتماهَى معها، لا أن يبدو كأنَّه يلتزق التزاقاً. لكن حين يكون التأثر التزاقاً، لا تعود المسألة مسألة إبداع، بل مسألة امّحاء(١).

(١) يجب أن نشير هنا إلى أنّ الغرب الأوروبيّ نقل إلينا نصوصه الثقافية، كأجزاء من نظام سياسيّ ـ قوميّ «متقدّم»، ـ أي كهجومٍ من الآخر على الذّات، لكي يَسْتَتْبِعَها، أو لكي ينفيَها. هكذا كانت هذه النّصوص نوعاً من الغزو. وكلّ غزوٍ يقتضي دفاعاً. ومن هنا أدخلنا الغرب في لعبة الدّخيل/الأصيل، الغزو/الدفاع. ومن الطّبيعي أن يكون المجال هنا مُلْكاً للأقوى، وأن يكون الأعظم قوةً هو الأكثر هيمنةً. وبهذه الهيمنة، نظر الغرب إلى الإبداعية العربية كجزءٍ من نظام سياسيّ ـ قوميّ «متخلّف»، فعدّها متخلّفةً هي، أيضاً.

في هذا الأفق من العلاقة بين الـذّات والآخر، دخلتُ إلى عـالم الشعـر الغَرْبيّ، وبخـاصّةٍ الفـرنسي. ولم يكن تأثـري به نـابعاً من اتّجاهٍ محدّد، يمثّله شاعرٌ أو أكثر، وإنّما كان نابعاً من حركتـه ككلّ. ولم يكن تأثّراً بالقول الشّعري من حيث هو رؤيا للعالم، وإنمـا كان تأثّراً بمشكليّة الإِبداع الشعريّ، وما تطرحه من قضايا وتساؤلات. بعبارة ثانية، لم يكن الشعر الغربيّ، بالنسبـة إليّ، نموذجـاً يُحْتَذى، بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كـان **صَدْمـةً مَعْرفيّـة**. ومِن هنـا، قد يكـون الأصحّ أن أقـولَ ـ ولعـلَّ في هـذا شيئـاً من المفارقَة ـ إنّ تأثّري بالإِبداعيّة الغَرْبيَّـة، **ككلٍّ فكـريّ**، كان أقـوى وأغنى من تأثّري بجانبها الشعريّ الجزئيّ.

أتاحت لي هذه الصَّـدْمة أن أضـع الشعريـة العربيّة والشّعريـة الغَرْبيّة وجهاً لوجه، وأن أقارنَ بينهما. وتأكَّد لي، في هذه المقارنة، غِنى الأولى، موسيقى ومفرداتٍ، لكنني بالمقابـل اكتشفت فقرَهـا، تشكيليّـاً، وتحركهـا في مدارٍ ضيّق. أمَّـا الثانيـة فتـأكَّـد لي غنـاهـا التشكيلي، وتفجّرها الذي يتجاوز كلّ عائقٍ، سواء جـاء من الماضي أو من الحاضر. في هذا تتمثّل بدايات تفكيري واهتمـامي **بتطويـر الشّعريّة العربيّة**، متأثّراً بتلك الصّدمة المعرفيّة. وقد تجلَّى ذلـك في أمـرين: يَتَّصل الأول بـالشّكـل أو، عـلى الأصـحّ، **بـالتشكيـل**. ويتَّصل الثاني بمـا لا أجد مـا يعبّر عنـه خيراً من كلمتي **التَّجـريـب والاسْتِقْصَاء**.

١ ـ من الناحية الأولى، لم تعد الوزنيّة الخليليّة، بالنسبة إليّ، مقياساً حاسماً في تحديد الشعريّة، وأخذت أنظر لمقياسٍ آخر يستمدّ أصوله من موسيقيّة اللّغة العربية، ومن طريقة التّعبير ـ استناداً إلى هذه الموسيقيّة التي لا تمثّل الوزنيّة إلّا بعضاً من جوانبها. ومن هنا تفتح أبواباً عديدة واسعةً، أمام تكويناتٍ وتشكيلاتٍ شعريّة جديدة تُغني الشعريّة العربيّة، بخاصّةٍ، والموروث الشعريّ العربيّ، بعامّة، وتُمكّن الشّاعر من أن يتجاوز ضيقَ العبارة، حين تَتّسعُ رؤياه.

هكذا عملت على أن أُدخل إلى الشّعرية العربيّة مفهوماتٍ جديدة، أصبحت اليوم تشكّل أجزاءَ عضويّة منها. أوجز أهمّها في ثلاثة:

الأول، هو مفهوم **قصيدة النثر**. وحين أطلقت هذه التسمية (١٩٦٠)، التي كانت عنوان دراسةٍ حول هذا المفهوم، هُوجِمَت هجوماً حادّاً اتّخذ طابعاً سياسياً ـ قوميّاً، إذ رأى فيها الذين هاجموها ـ وما زالوا يهاجمونها ـ خَرْقاً لمبدأ الشعر العربي، وبالتالي، تهديماً لتراث اللّغة الشعرية العربية. لكن، على الرّغم من ذلك، تكاد اليوم قصيدة النّثر أن تكونَ الطريقة التّعبيرية الغالبة، خصوصاً لدى الشّعراء الشّبّان. بل تكادُ أن تتحوّل عند بعضهم إلى نوعٍ من الحماسة الفنّية العصبيّة، فتصبح مقياساً حداثويّاً، وزيّاً مميّزاً للدخول في الحداثة الشعرية العربيّة. ولا شكَّ أنَّ في هذا خِفّةً كثيرة، لكن لا بدَّ من أن نتفهّمها، إيجابيّاً، بين أشياء

أخرى كثيرة يدفعهم إليها طموحهم المشروع للخروج من العالم القديم.

الثاني، هو مفهوم **القصيدة الشبّكيَّة المركَّبة**، التي هي نَصٌّ - مزيجٌ، تتآلف فيه الوزنيَّة على تنوّعها، مع النّثرية على تنوّعها. وفي هذا النوع من البناء التأليفيّ إغناءٌ كبيرٌ للشعريّة العربيّة، عدا أنه يمهّد لإعادة النظر أساسياً في نظريَّة الأنواع الأدبية.

الثالث، هو المفهوم المتَّصل بما سمّيته **لاحِقيّة الشّكل**، مقابل **أسْبقيّته** في التَّقليد الوزني الخليليّ. فلم يعد الشّكل الشعريّ، بالنسبة إليّ، قاعدةً جاهزة، وإنما أصبح تموّجاً يتبع الحركة النفسيّة، فيما تمارس نشاطها الخلّاق. بل لم يعد هناك من شكلٍ، في المطلق، وإنما أصبح لكل قصيدة **شكلُها الخاص**.

٢ - أمَّا من الناحية الثانية، فقد نَظّرت لما سمّيته **بقول المجهول**، مقابل التَّقليدية التي نَظّرت وتنظّر **لقول المعلوم**. وفي هذا ما أتاح تفجير كثيرٍ من الحدود في النظرة الموروثة إلى **الأنا**، **والجسد**، **واللغة**، وأتاح الدّخول إلى عالم **المَكْبوت العربيّ**، وهو عالم شاسعٌ هائل قلَّما يجرؤ العربيّ على الخوض فيه. وفي هذا كلّه أكَّدت على أنَّ الشعرية العربيّة تقوم، في جانبها الطليعيّ اليوم، على **التَّجريب المُفْتَتِح**، وعلى أنَّ الخصوصيَّة الإبداعية هي، تبعاً لذلك، خصوصيّة الذَّات الشاعرة، لا خصوصية «الجماعة» أو «التراث» وعلى أن الشعر سيرٌ في فضاء الحريّة، وتأسيسٌ له في آن، أي أنه تحرّك دائمٌ في اتّجاه ما لا ينتهي. وفي هذا ما يجعل الكتابة

الشعريّة استقصائيّة، خارج المعطى المحدّد والمحدود، أي يجعل منها مشروعاً لا يكتمل، إلا جزئياً، شأن الإنسان نفسه.

كان واضحاً لديّ أن هذه المفهومات، تُدْخِل الحداثة الشعرية العربيّة في ائتلافٍ مع الحداثة الشعريّة الغربيّة، حين يُنْظر إليها في ذاتها، وبمعزلٍ عن سياقها في الممارسة. ولهذا كان حرصي شديداً، تنظيراً وممارسة، على أنَّ الشاعر العربيّ الحديث يجب أن ينتج الاختلاف عن الشعر الغربي الحديث، وإن كان يستخدم بعض مفهوماته التّقنية أو النظريّة. إذ لا بدَّ لهذه من أن تتكيّف مع عبقرية اللّغة العربيّة، وبشكلٍ أدقّ، مع شِعْريَّتها الخاصَّة.

إنَّ عليّ، كذاتٍ، أن «أطلب العلم ولو في الصِّين»، أي أن أرى إلى الآخر كشريكٍ لي في المعرفة، وأن أرى إلى نفسي كمشاركٍ له في علمه. عليّ، بعبارة ثانية، أن أتمثَّل تجربة الآخر من أجل أن أعمّق تجربتي الخاصَّة وأوسّع حدودَها. لكن عليّ، في الوقت نفسه، حين أشارك الآخر في «آلة» المعرفة، أو «أشكال» البحث، أن أنتج المختلف. فحين أستخدم، مثلاً، قصيدة النثر كشكل سبقني إليه الآخر، يجب أن أنتج ما يغاير نتاجه. وبعامَّةٍ، أقول، حين أستخدم طريقةً ما من طُرُق الآخر، لا بدَّ من أن أعرّبها ـ أن أعطيها سمة لغتي الخاصَّة، وشخصيّتي الخاصَّة، وأبعاد الرّؤيا الخاصَّة بي ـ رؤياي إلى الإنسان والحياة والعالم.

والحقّ أننا إذا استثنينا بعض مظاهر التّقليد الذي لا يخلو منه شعرٌ في أيَّة أمَّة، وفي أيّ عصر، فإنَّ هذا التكيّف الذي أعنيه

متحقّق تماماً.

إنَّ قصيدة النّثر، مثلاً، هي اليوم قصيدة عربية، بكامل الدلالة، بنيةً وطريقةً، مع أنّها في الأساس مفهومٌ غربيّ، وقد أخذت بُعدَها العربي خصوصاً بعد تعرّف كتّابها على الكتابات الصوفيّة العربيّة. فقد اكتشفوا في هذه الكتابات، وبشكل خاص كتابات **النَّفري** (المواقف والمخاطبات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهيّة) والبسطامي (الشَّطحات)، وكثير من كتابات محيي الدين بن عربي والسَّهروردي، أنَّ الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي، جوهريًّاً، شعرية، وإن كانت غير موزونة.

وما يقال، في ما يتعلَّق بقصيدة النثر، حول هذا المستوى من التكيّف، يقال كذلك في ما يتعلق بالعناصر التقنية والمفهومات النظرية الأخرى.

- ٦ -

اليوم، في ضوء الصَّدمة المعرفيَّة ذاتها التي أشرت إليها، وفي ضوء التَّجربة الشعريّة العربية الجديدة التي تَرَسَّخت، وأعطت للشعريّة العربيّة أبعاداً جديدة **تغيّر معها مفهوم الشعر ذاته**، يتضاءل كثيراً احتفائي بالشعر الرَّاهن في الغرب الأوروبيّ، وأرى أنَّ في النّتاج الشعريّ العربيّ الرّاهن ما يتقدّم عليه، رؤىً وطرائق تعبير. فهذا الشعر دخولٌ فاجعٌ، لكنّه آسِرٌ، في مَجْهولٍ ما. وهو

يفرض أن تُقَاسَ عظَمةُ المبدع اليوم، بمدى قدرته على معايشة أو احتضان المجهول ـ ذلك اللّانهائيّ في الإنسان والكون، وفي مدى تأصله في الكشف الذي يقود إلى مزيد من الكشف.

وإذا أدركنا أزمة المشروع الغربي، ثقافيّاً، سواءٌ في التّقْنية التي استعبدت الإنسان، مع أنّها كانت في الأصل وسيلةً لتحريره، أو في الليبراليّة التي لم يعد لديها، نظرياً، ما تقوله، أو في الماركسيّة التي لا تبدو في الممارسة الغربيّة، إلّا شكلاً آخر للمركزية الأوروبيّة ـ إذا أدركنا هذا كلّه، فيما نتأمَّل عميقاً في الشّرر الشعريّ الذي يَنْبعث مِن جسد العالم العربي الآخذ في التّفتّت حتى الرّماد، نكتشف أن في هذا الشرر الذي يتطاير معه الإنسان نفسه، ما يقدّم للشعر الغربي، أمثولة فريدة: فهو إذ يعانق المأساة ويحتضن الرّماد، يفتتح فيها وراء التّقنية نوعاً من العودة إلى الأصليّ الجوهريّ، كنواةٍ لمعنى الإنسان. الفن، الشعر، في هذا المنظور، ليسا فعّالية تَرَف. ووراء التهْميش الذي يريد بعضهم أن يفرضه عليهما، باسم مفهوم تَقْنويّ أعمى للحداثة، سيكونان على النقيض من الخطاب العلمويّ ـ التكنولوجيّ، ملجأً وعاصِماً لجميع الذين يريدون أن يتكلموا وأن يتحاوروا في إطار اختلافهم الموحِّد ـ أعني في إطار الفنّ كطبيعةٍ ثانية ـ إطار ما يمكن أن أسمّيه ثقافيّاً بـِ «عَصْر الاختلاف المُؤتلِف».

(باريس ـ ليشبونة، أوائل حزيران ١٩٨١)



شعريّة التّجريد*

- ١ -

يصدُر صلاح ستيتية في شعره عن حدسٍ يرى أنَّ اللّغة بَدْئيّة، كأنّما هي قبل الأشياء، أعني أنّها لا «تعمل»، وإنما تُسمّي[1].

إذا كان الشعر لا يعمل، وكان تسميةً للأشياء، فمن الممكن تحديده بأنّه فَنٌّ لُغويّ: نوعٌ فريد من اللّعِب الخاصّ في حَقل الكلمات. لكن أن يسمّي الشعر الأشياءَ لا يعني أنّه يُوجدها من عدم، ماديّاً، كما قد يَتأوّلُ بعضهم، بل يعني أنَّه يُضفي عليها بُعْداً لا تَنْوَجد إبداعيًّاً، إلاّ به. وَلئن كان الكلام الشعريّ، بين أنواع الكلام، أكثرَها لصوقاً بالنّفس، وكشْفاً عن العالم، فإنه أعمقها قدرةً على التّسمية، وأكثرها نفاذاً وصِحّة. وهو إذن، في هذه التّسمية، لا «يعبّر» عن الأشياء أو الواقع، وإنّما يحرّك

(١) اللّغة الشعريّة السّائدة هي، بعامّةٍ، لغةٌ مِمّا بعد الأشياء، لغة الحياة العاديّة. وكلّ شيءٍ في هذه اللّغة موجّهٌ نحو الفائدة العمليّة. كأنّ الشّعر هنا لغةٌ بلا لغة، أو كأنه شعرٌ بلا شعر.

جـزءاً غُفْلاً من الكـون، أو يوقظ قـوًى خفيّة، ويشـير إلى ما ليس معروفاً. فليس الشعر تعبيراً؛ إنّه تأسيس.

- ٢ -

باللّغة يُظهر الإنسان ما هُوَ، وبِها يتأسَّسُ ويتحقّق. إنّها ممارسَـةٌ كيانيّة للوجود أو هي شكل وجود، قبل أن تكـونَ شكل تـواصل. أو، بتعبيرٍ آخر: لم تكن اللّغة للإنسان الشَّكلَ الأساسَ لتواصله، إلّا لأنّها كانت الشّكلَ المبينَ لوجـوده. والشّاعـر إذن لا يكتب عن الشيًّء، وإنما يكتبُ الشّيء. إذ اللّغة ليست للإنسان لكي يقولَ ما هـو واقعٌ وحسب (وإلّا تسـاوت بغيرهـا من الأدوات)، وإنمـا هي أيضاً، وقبل ذلك، لكي يقول الوجودَ ـ كينونةً وصَيْرورة. لذلك حيث لا تكون لشعبٍ ما لغةٌ على هذا المستوى، لا يكون له تاريخٌ فَعّالٌ، ولا ثقافَةٌ عظيمة.

ذلـك، عـلى الأقـل، هـو مكـانُ اللّغـة في الحَـدْس الإسـلامي ـ العربيّ، **الأصليّ**، كما يبدو لي. ربّما يعترض أحدهم قائـلاً: تلك مفارقة، ـ فأنت تتحدّث عن شاعرٍ بالفرنسيّـة، في منظور حـدسٍ لغـويّ مختلف. هذه مُفَـارقة لغـويَّة حَقًّـا، لكنّها ذائبةٌ في مفارقـةٍ أخـرى أشدّ جـوهريـة: إنّ صلاح ستيتيـة يكتب الفـرنسيّـة بلغـةٍ عربيّة، أيّ بِحدْسٍ إسلاميّ ـ عربيّ.

- ٣ -

الحدسُ الإسلامي ـ العربيّ لِلّغة والعالم هو، جوهريًّا، حَدسُ تجريد. نعرف أنّ الله في الأديان غير النبويّة، موجودٌ في عمق العالم: ليس «فوق»، أو «فيما وراء»، وإنما هو «ضمنَ» و «في داخل». إنّه مُحايَثَةٌ وليس تَعالِياً. أمّا الله في الإسلام، فهو وراء العالم، في الخفيّ، في الغَيْب: إنّه المُتعالي. هكذا ينتجُ أنّ العالم؛ بالنسبة إلى العَقْلانيّة غير النّبويّة، هو الموجودُ الواضح، وأنّ الله هو المُلْتبس الفَرَضيّ. لذلك تلجأ دائماً إلى إثباتِه (أو نَفْيه) بالأدلّة والبراهين. أمَّا بالنسبة إلى الأسلام، فإنّ العالم هو الملتبس الفَرضيّ، والدّليل على وجوده هو وجود الله. لا يمكن السّيرُ نحو الله، في الإسلام، انطلاقاً من العالم، بل انطلاقاً من الله. وفي هذا تتجلّى أهمّ جوانب الخصوصيّة في الثقافة الإسلامية ـ العربيّة، وهي أنّها صدورٌ عن الغيب. والمعرفة هنا ليست، إذن، «علميّة» أو «اكتشافاً»، وإنما هي «وحيٌ» وتذكّر». وليست، بالأحرى، تساؤلاً حول الله، بل هي تمجيدٌ له. ولعلّ في هذا ما يُضيء الحدسَ اللّغوي الإسلاميّ ـ العربيّ، ويُوضح مكانةَ اللّغة العربية: اللّغةالتي نطقَ بها الله، وبها سَمَّى الأشياء.

- ٤ -

التّنزيهُ أو التّوحيد، الذي هو اسمٌ آخر للتّجريد، إنما هو جوهر

الوحي الإسلامي .وفي طبيعة المكان العربيّ الأصليّ. عنيتُ الصّحراء، مايجعل العربيّ ينزعُ، تلقائيّاً، نحو التّجريد. هكذا تهيّأ للمسلم العربيّ أن يكون، بالوحي والحياة، تجريديّ النّزوع. وبالوحي والحياة ازداد إدراكه لعجزه إزاء قدرة الله غير المتناهية، ولجهله إزاءَ علمه الذي لا يُحدّ، ولحيرته إزاء غيبه المجهول: وهذا ممّا عَمّق نزوعه إلى التجريد ـ أي ممّا دفعه الى مزيد من رَفْض الماديّ الزائل، وتمسّك بالرّوحي الباقي. غير أنّ هذا النزوعَ لم يكن هرباً من العالم، بقدر ما كان وليدَ وَعْيه بأنّ التجريد هو، وحده، الذي يصله بالغَيْب الذي يتلهَّفُ إليه، ـ أي هو، وحده، الذي يُتيح تصعيدَ الواقع، والارتقاءَ من المُحايث إلى المتعالي.

ـ ٥ ـ

في هذا المنظور يتّضح معنى التجريد، كمفهوم فنّي. فهو كبحثٍ عن الجوهر، محاولةٌ لرُؤية ما لا يُرى. وهو، إذن، تجاوزٌ لِلطّبيعة وأشكالها، وخلقُ عالمٍ من الأشكال المَحْضة، أو هو رَدٌّ الأشكال كلّها إلى جَوهرها. إنه تَشْفيفٌ للمادّة. لا يريد منها غير الجَوْهر. الأشياء المادّية فوضى تشوّش وزوال. رمادٌ مُبعثر. من هذا الرّماد يلتقط التّجريدُ إشارة النّار. فمشروعُه بَصيريٌّ لا بَصَريّ. إنه مَشْروعُ اكْتِناه.

نَحْوَ ما لا يُرى: تلك هي طريقُ التجريد، الطّريقُ إلى الله. لا مجالَ، إذن، لمحاكاة الطّبيعة أو خَلْق الله. فهذه المحاكاة هي، إبداعيّاً، انخراطٌ في رؤيةٍ تظلّ، مهما كملت، دونَ الأشياء وتحتَها؛ وهي، دينيّاً، عملٌ يغلّب النّفسَ (الأمّارةَ بالسّوء) على الرّوح، والفَرْديَّ على الكونيّ، والمادّة على الرّمز. ولئن كان لا بدّ هنا من الكلام على المحاكاة، فإنها محاكاةٌ لفعل الخلق، دِلالةً وحركيّةً، وليست محاكاةً لِلشّيء أو للمخلوق.

- ٦ -

في هذا التجريد يتكشّف معنى الجمال في النظرة الإسلامية - العربيّة. الجمالُ، قبل الإسلام، حِسّيّ - بَصريّ. وكان إدراكه كذلك حِسّياً - بَصرياً. بدءاً من الحَدْس الإسلامي، أخذت النّظرة إلى الجمال تصبح أكثر بعداً ورَهافةً: تجاوزتِ الحِسَّ إلى التّخييل، والسَطْحَ إلى العمق، والنسبيّ العرضيَّ إلى المطلق، والطّبيعة إلى ما وراءها. وقد وَفَّر المكانُ العربيّ الأصليّ، حيث هبط الوحي الإسلاميّ، قاعدةً حياتيّةً - روحيَّةً لهذه النّظرة. مكانٌ - صحراءُ بلا نهاية. محيطٌ من التعرّجات والتموّجات. ليس ثمّةَ خطوطٌ مستقيمة، بل خيوطٌ ريحيّة: أقواسٌ، التواءات، انحناءات، أجزاء دوائر. المكان فضاءٌ يتموّج كفضاء الزّمان. سيكون الجمالُ تموّجاً تحت القبّة الصّافية المتلألئة: سماء الصّحراء. ولا مركزَ في هذا

المكان المتموّج يتمحوَرُ حولـه. المكان كلّه يتمـوّج **نَحْوَ**. أعني أنّـه يَتّجه نحو **شاطىء**: إلى **القبَس**، إلى **القُبْلة**. وكلّ تموّجٍ تكرار. لا تكـرارُ استعادة، بـل تكرارُ ابتِـداء. لا يولّـد الملَل، بل الـرّهبـة. صحـراءُ تكرّر ذاتَهـا / محيطٌ يكرّر ذاتـه. وهو ليس تكـراراً للجزء العارض، بل للعنصر الجَوْهر. إنـه تكرارُ تجـريد، تكـرارٌ لموسيقى المكان، وحركيّته.

هكذا نشأ العمل الفنّي العربيّ: القصيدة الجاهليّة، أعمدةٌ هي الأبياتُ، متساوية الأبعاد، ولا مركز لها، وإنما لها اتّجاه: ما تعنيه. البيتُ في القصيدة الجاهلية عمودٌ، والقصيدة تتابعُ أعمدةٍ.

وهكذا نشأ العمل الفنّي الإسلاميّ: الجامع، ـ أعمدة لا مركـز لها تتمحورُ حـوله، متسـاوية الأبعـاد، تتّجه نحـو القُبلة. وتنطلق المئذَنةُ من الأرض لكي تَعلوَ في رِقّةٍ وشفافيةٍ حتى لتكاد أن تختلطَ بأثير السّماء.

- ٧ -

الشعر، في هذا المنظور، هو محاولة الشاعر أن يُـدرك ما يتعـذّر إدراكـه. وانهماكُـه الأساسُ، إذن، ليس في أن يصـوّر الـواقـع أو ينقـُه، وإنما هو في أن يُبقيَ اللّغة متوفزةً، مرتبطةً بحيويّة الحَدْس، كأنّها التموّجُ لا يَهْدأ.

في هـذا المحيط يندرج شعـر صلاح ستيتيـة، ومِن هـذا القبس يقتبس. من هنا نُدرك كيف أن شعره يحيدُ عن الموضوع، بالمعنى الذي اصطُلح عليه. أو لنَقلْ إن «المعنى»، وفقاً للمصطلَح الشائع، ليس، بالنسبة إلى صـلاح ستيتية، شيئـاً تُفْصح عنـه اللّغة، شيئـاً مادّياً موجوداً لذاته، خـارجَها. ليست اللّغـة، بتعبير آخـر، وسيلةً لِنَقْـلِ شيءٍ منفصلٍ عنهـا قائمٍ في الـطّبيعـة أو العـالم الخـارجيّ؛ ليست «خادمةً للمعاني»، كما كان يعبّر بعض نُقّادنا القُدامى. ذلك أن «المعاني» ليست «مطروحةً في السّوق»، كما عبّر الجاحظ، ليست في الأشياء والوقائع، قَبْلياً، ثم تأتي الألفـاظُ لكي تكون لهـا «آنيةً» أو «كسوةً» أو «خَدَماً».

««المعنى» في شعـر صـلاح ستيتيـة هـو، عـلى العكس، مُحـايثٌ للكلمة: بل هو الكلمة ذاتُها. إذْ ليس لقصيدته موضوعٌ أو مَرجعٌ خارجَها. وإذا كان لا بدّ من الكلام على «المعنى» في هـذا الشعر، فهو حوارُ الكلمة مع جارتِها، أو هو ما تتهامَسُ به اللّغة. إنّه نـوعٌ من الصّلاة تتعالى في أصوات الكلمات.

هذا ممّا يتيح لنا أن نصف هذا الشعر بأنه شِعرٌ مليء: ليس فيـه فراغٌ أو حيّزٌ بين الكلمة وما تقوله. الكلمة ذائبةٌ في ما تقوله، ومـا تقولُه ذائبٌ فيها. وهذا مِمّا يولّـد سِرّيّتـه وغموضـه. كأنّنـا حَقّاً في مناخٍ دينيّ، لكن بلا طقوس.

الشعرُ هنا، بتعبـير آخر، مـوسيقى: لا يقوم عـلى فكرةٍ محـدَّدةٍ واضحة، وإنما يقوم على عناصر تترابط إيقاعياً، في ما يشبه التّرابط

الهندسيّ. والقصيدة، إذن، هي هنا إيقاع كلمات. والإيقاع أَصْليّ: تكرارٌ لعنصرٍ أو أكثر في مسافةٍ زمنيّة أو مكانيّة تتساوى وتنتظمُ في تدرّج صاعدٍ أو هابط. وهو إيقاعٌ حرٌّ: لا غايةَ له، أي ليس له غرضٌ نَفْعيّ معينّ. وهو يقوم على حركيّة الكلمات؛ كمثل الإيقاع الأرابيسكيّ الذي يقوم على حركيّة الخطوط. ونظامُ الإيقاع هنا انثناءٌ وانكسارٌ وتقاطع، حيناً؛ وهو، حيناً آخر تناظرٌ أو تبادلٌ أو تماثُل. هكذا يُسجَنُ العالم، مادّةً، ويتحرّر، طاقةً ودلالةً. هكذا يصبح العالم كلّه نَسيجاً من الكلام.

- ٨ -

في مثل هذا البناء الشعريّ، تبدو المبالغة ضروريةً وطبيعية. دائماً تشعرُ، فيما تقرؤه، أنَّك لا ترتوي، أنَّك مدفوعٌ بلا نهايةٍ، إلى تخوم اللّغة. وفي هذا ما يُباعدُ بين القصيدة والمألوف، ويجعل منها تجريداً يبدو الواقع إزَاءَهُ كأنَّه يتلاشَى. والتَّجريدُ هنا يعني نقاءَ العناصر وغيابَ الوظيفيّة لتحلّ محلّها تناسباتٌ وأنْساقٌ وتناغمات.

كأنَّ قصيدة صلاح ستيتيّة طرازٌ مِعْماريّ بالكلمات. وحين تدخل إليها تشعر كأنَّك تدخل هيكلاً: تدخل في غلالةٍ من الزّمن لكي تُعانقَ جسدَ الأَبديَّة. ربّما نَلْتمس هنا صِحّةَ القول إنّ القصيدة شَكْلٌ، وإنّ الشَّكْلَ هو، وحده، الدَّالّ.

محلَّ العالم المرئيّ وعلاقاته، يُحِلّ شعر صلاح ستيتية عالماً غيرَ مرئيّ، تجريدياً، له علاقاته الخاصّة. لكنّه، مع ذلك مُتّحدٌ بالعالم ـ لا عبرَ العلاقاتِ بالأشياء، بل عبر العلاقات اللغوية وأشكالها. ولهذا يبدو شعره كأنّه بلا زمَنٍ تاريخيّ. ذلك أنَّ الزّمنَ فيه ليس تتابُعاً. ليس أفقيًّا. ليس اطّراداً رياضيّاً. إنه زمنٌ كيانيّ ـ وجوديّ؛ زمنٌ عموديّ. إنه لحظة انبجاس: لحظة اللّغة في انفجاراتها وتشكّلاتها. إنه بنيةٌ هندسيّة، لا مصادفة فيه، فالمصادفة نقيضٌ للشعر؛ كلّ ما فيه وَعْيُ تشكيل، لأنّه وَعْيُ كينونة.

لكنّ البنيةَ في شعر صلاح ستيتية شَفافيةٌ يتراءى وراءَها كونٌ زاخر: كونُ طفولةٍ وموت، وبينهما هشاشة الحياة والحبّ، أعني الشّهوةَ وهي تغالبُ الموت. والطفولة كالموت غيرُ زمنيّة ذلك أنّها هي الزّمن مكثّفاً في لحظة انبجاس. إنها الدّيمومة. الموت كذلك هو الزّمنَ مكثّفاً في أبديّة الصّمت.

واضحٌ إذن كيف أنّ هذا الشعر يَحيدُ عن العالم ـ عالم الأشياء الدَّبقة، العابرة، وكيف أنه حوارٌ بين الكائن والكلام، وكيف أنّ الدّلالة فيه هي ما تتبادله الكلمات مِن هَمْسٍ حيناً، ومن صراخٍ حيناً، ومِن صمتٍ حيناً.

- ١٠ -

كأنَّ شعر صلاح ستيتية امتدادٌ بالكلمة لفنّ الخطّ الإسلامي، أَعْني للشِّعر الأرابيسكيّ، مع فارقٍ واحد، هو أنَّ الثاني يَحيدُ عن شَيْئيّة العالم بِحَدْسٍ دينيّ، وأن الأوّل يحيدُ عنها بوعي التجريد. غير أنّ الهاجسَ واحد: إنه هاجسٌ تشكيليّ - جماليّ.

هكذا نصفه بأنه شِعرٌ - هَنْدسة: شكلٌ جميلٌ بذاته ولذاته. وهو، في جماليّته هذه، فَعَّالٌ ودالّ - مع أنه لا يعكس «واقعاً» ولا يحمل «قضيّة». والكتابة هنا ليست ترويضاً لِلّغة وحسب، شأنَ التّرويض الذي يُمارَسُ على الخطوط، وإنما هي أيضاً إرادة تنظيم وتَناغم، إرادة تشكيل جمالي. والقصيدة هنا بنيةٌ / نَسَقٌ. إنها العِلمُ بالجمال؛ إنها عِلمُ جمال.

(بيروت في ٧ آذار ١٩٨٢)

شعرية «الكلام القديم»*

- ١ -

سواءٌ تكلَّم شوقي على الذات (غـزلًا، أو فخراً. . . الـخ)، أو تكلّم عـلى الآخر (مـديحاً، أو رثـاءً. . . إلخ)، نـرى أنه يتبـع في إنشائه الشعري نسقاً من الكلام، واحداً.

نقول «الكلام» تمييـزاً له عن اللسـان. اللسان هـو اللغةُ ـ أُمّـاً للجميع. أمَّا الكـلامِ، فهو استعمـال اللسان، بشكـلٍ شخصيٍّ، مستقلّ وحرّ.

توضيحاً، نأخذ أمثلةً ـ هذه القصائد الثلاث: «غاب بولونيا»، «باريس»، «نجاة».

- ٢ -

يوحي عنوان القصيدة «غاب بولونيا»، بأنّ كـلام الشّاعـر يُقدِّم هذا الغاب، من حيث هو وجودٌ خـاصّ، أو من حيث هو مصـدرٌ ـ مـرجع لمعنـاه. لكن، يتبيّن لنـا، إذ نقـرأ القصيـدة، أنّ «غـاب

بولونيا» ليس إلا مناسبة، وأنّ المعنى (علاقة الدّال بالمدلول) متميّز، عن «موضوع» القصيدة. ذلك أنّ المفردات وتداعياتها ليست إلا لباساً منسوجاً من طبيعة غير طبيعة المكان الذي يلبسها. إنه ثوب يصح أن يلبسه أي مكان آخر غير «غاب بولونيا».

هذا الغاب، اسميّاً، غربيّ. لكنّه، معنوياً، عربي.

يعني ذلك أنّ المصدر ـ المرجع ليس الموجودَ، كما هو في ذاته، بل هو الموجودُ كما تدركه حساسية شوقي وثقافته. هكذا «يخلق» شوقي «غاب بولونيا» بذاكرة ألفاظه، صياغةً وبنيةً. يحلّ كلامه محلّ الشيء الذي يتحدّث عنه (ظاهراً)، بل يصبح الكلام هو هذا الشيء.

ـ ٣ ـ

وللكلام في قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات: الحبّ، المدح، الذكرى.

معجم الألفاظ، في هذا الحبّ، هو نفسه المتداول في الشعر القديم: الصبابة، أكابد، ذلّ الهوى، الموت ظمأً إلى فم الحبيبة، رقّ النسيم، رثى له، . . . الخ. وهو مستخدم بذاته، في نسقه وسياقه القديمين. إلى ذلك، تسند هذا المعجم عناصر مجازية استُخدمت ماضياً، في شعر الحب، تعود إلى الحرب: الحبيبة تهجم على العاشق بأسلحتها، ـ بعينيها خصوصاً اللتين «تقطعان» كالسيف، وبقامتها التي هي الرّمح. ومع أنها مريضة، حباً مثله،

فإنها «تقتله»، أي تتغلّب عليه، وتتركه في ليله وأنينه، حزيناً مهجوراً. إنها المنكسرة، لكن التي تقتل «منهوكاً».

ويستند هذا المعجم كذلك، إلى مجاز استخدمه، أيضاً، كلام الحب في الماضي. وهو مجاز مكرر إلى درجة أنّه فقد إيحاءه:

ماء الحياة في فم الحبيبة، المنايا في رضاها هي المنى، جفناها سحرٌ وخمرٌ إلى جانب أنهما قاتلان؛ والعاشق يسلو الدنيا ولا يسلو حبيبته، عيناه لا تنامان. . . إلخ.

كذلك نرى أنّ كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في المدح القديم: جنّات النّعيم، ذروة العلياء والمجد، ذروة البيان، ذروة الحكمة، ذروة العلم؛ و «باريس» (الممدوحة) هي العصر، بجماله وجلاله، ملكة الزمان، لواء الحق، نور الحضارة (في الحاضر)، وماضيها أعظم ما تنطوي عليه خزانة التاريخ: أسدٌ وغزالةٌ في آن، ـ وادي الشّرى، ومرتع الغزلان.

أخيراً نجد أنَّ كلام الذكرى هو الكلام القديم نفسه: فباريس ملعب الشباب ومقيله، لذّاتها تروح وتغدو، جنة نعيم، سماء لوحي الشعر، والشعر هو، وحده، الجدير بأن يثني عليها.

ولا بدّ من أن نلاحظ، استكمالاً، أنّ هذه الأنواع الثلاثة من الكلام يزينها ويمنحها البُعدَ والقرار، آخر من الألفاظ والعبارات الدينية: ماء الحياة، جنّات النعيم، الإفك (حديث الإفك)، الكوثر، السّماء، الوحي، جلّ جلاله.

تضاف إلى ذلك، مفردات سلطانية قديمة: تيجان، ملوك، أرائك.

وهذا الكلام، بمستوياته جميعاً، واضح تماماً، بنية وتعبيراً، كأنه يجري مجرى البرهان والدليل: فهو متماسك، مفهوم بتفاصيله كلها. والعبارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك، الشائع، والأفكار والآراء جليّة، والرابط بين الأجزاء عقليّ منطقيّ، بحيث أنّ القصيدة لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة.

ومن هنا نرى أنَّ خاصيّة الكلام في هذه القصيدة إنَّما هي خاصّية إيديولوجيّة. لتوضيح ذلك، نعود إلى التّمييز الذي أشرنا إليه في بداية البحث، بين اللسان (اللغة) والكلام، وهو ما أسَّسه العالم فردينان دوسوسّور. اللسان منظومة دلالية تتيح للأفراد أن يتواصلوا فيما بينهم. والكلام هو الاستخدام الخاص الحر للسان. اللسان حيادي، والكلام هو مجال الانحياز. ولا يقال عن اللسان إنّه شعر أو لا شعر؛ فهذا لا يقال إلا عن الكلام. ولهذا، بقدر ما يكون للشاعر كلامٌ خاصٌّ به، أي لا يستعيد كلامَ غيره ممّن سبقوه أو ممّن يعاصرونه، يكون ذلك دليلاً على أنّ له ذاتاً خلاّقة متميّزة.

وفي عرضنا لكلام شوقي، في المثالين، مفرداتٍ ورواسم (تعابير، كليشهات) وأفكاراً وتداعياتٍ، رأينا أنَّه استعادةٌ لنسيج الكلام القديم. فهو، لكي نستخدم عباراته، يحوك بطريقةٍ سلفيّةٍ نسيجاً سلفيًّا، على نَوْلٍ سَلَفيّ.

وهـذا الكلام ليس، كـما رأينا، مجـرّد مفردات قـائمة بـذاتهـا، مستقلّة عن التاريخ. وإنّما هو كلام مشترك بـين النّاس يحمـل إرثاً من الأفكـار، وينقل معـرفةً معيّنـة وشكـلاً تعبيـريـاً معيّنـاً. إنّـه، باختصار، يمثّل طقسيّةَ المعرفة السّلفيّة، وطقسيّةَ التعبير السّلفي.

استنـاداً إلى ذلك نقـول إنّ شوقي يستخـدم الكلامَ، بـطريقـة إيديولوجيّةٍ، مستعيداً به خطاباً موروثاً مُشْتَركاً. ونقول تبعاً لذلك إنّ قصيدته إنشاءٌ إيديولوجيّ.

كيف نكشف عن هـذه البنيـة الإيـديـولـوجيّـة، عـلى مستـوى التحليل الشعريّ الخاص؟

نوجز الإجابة في النقاط التّالية:

أ ـ على مستوى الكلام، ليس شوقي، هنـا، ذاتاً تتكلّم كـلامَها الخاص، وإنّما هو ناطقٌ بكـلامٍ جماعيٍّ مُشتَـرك. وهو ليس، كشـاعـر، مـوجـوداً في ذاتـه، وإنّـما هـو مـوجـودٌ في هـذا الكـلام ـ أي في إنشـائيّـة الخـطاب الشّعـريّ السّلفيّ. ليس البعد الإيديولوجي هنا فردياً، وإنما هو جَماعي. والمتكلّم هنـا هـو التقليد. والتقليـدُ لا يؤسّس وإنّمـا يـدعم سلطةَ الكـلام الماضي.

ب ـ أمّـا، على مستـوى اللسـان، فـإنّ شـوقي يختـار من اللّسـان مفرداتٍ معيّنة وينحاز إليها. واختيـار هذه المفـردات يتضمّن أهمّيـة أو عظمـة ما اختيـرت له ـ وهـو هنا بـاريس: إنها جنّة

النّعيم، والمثالُ الكامل. بهذا المعنى، يمكن أن نفهم قول رولان بارت بعرقيّة اللّسان. فحين أقول، مثلاً: **أبيض**، أعني النّظافة، النّقاوة، البراءة... الخ؛ وحين أقول: **أسود**، أعني ما يناقض ذلك.

ج ـ وكلام شوقي ليس تساؤليّاً، ولا تأمليّاً، وهو ليس إخباريّاً. إنّه كلامُ **رعاية**، أي كلام تَبَنٍّ وإخضاع: يخضع باريس التي هي واقعٌ مغايرٌ للواقع المصري أو العربي ـ الإسلامي، إلى كلام خاصٍّ بهذا الواقع العربي ـ الإسلامي وحده.

د ـ وكلام شوقي على باريس ليس مكانَ حوارٍ أو مجابهة، وإنَّما هو الشكل المُستَعاد لسلطة كلامٍ سلفيّ. فكأنَّ باريس ـ المعنى والشّكل، تُسْتَوْعب، بل تذوب في سُلْطة هذا الكلام.

هـ ـ الآخر، هنا، ممثّلاً في باريس ـ ليس إلا صورةً ثانيةً أو امتداداً للذّات التي يمثلها كلام شوقي. لكن، حين أرى الآخر امتداداً لي، فأنا في الواقع أنفيه، أي أنفي وجوده كماهيّة مستقلّة. وهكذا نرى أنّ هناك غائبين في هذه القصيدةَ ـ مع أنَّهما هما الحاضران شكلا أو ظاهراً: إنهما باريس والشّاعر.

ـ ٤ ـ

المثل الثّالث الأخير قصيدة «نجاة». هذه القصيدة إنشاءٌ مزدوج: دينيّ لأنها فعل إيمان، وإيديولوجيّ سياسيّ، لأنَّها تؤكّد سلطةَ الخلافة. بل إنّ الدّين هنا إيديولوجي لأنّه مستخدَم لإضفاء

المشروعيّة، العقلانيّة المظهر، على سلطة الخليفة، لهدف أساسيّ: تحويل قوّتها إلى حقّ، وطاعتها إلى واجب.

ومن هنا يمكن وصف القصيدة بأنّها دعاوة سياسيّة؛ فهذه كلامٌ وظيفته أن يُسَوّغ عمل السُّلْطة، في حين أنّ وظيفة الإنشاء البياني في هذه القصيدة موجود كوظيفة. ولهذه الوظيفة وجهان:

أ ـ تربوي، وغايته التّدليل على أنّ الإيديولوجيّة الدينيّة الإسلامية دائماً على حقّ، نظرياً وعمليّاً.

ب ـ تحريضي / إقناعي ـ وغايته أن يدفع إلى مزيدٍ من التمسّك بما تقبل به، وإلى مزيد من نَبْذِ ما ترفضه.

وتعبّر المفهومات في هذه القصيدة عن نفسها بكلماتٍ، أو بأنساقٍ، هي مع أنّها عامّة، مثقلةٌ بالدّلالات. ولذلك فإنّ بيانيّة القصيدة تجيّش الذاكرة الدينيّة وتداعياتها لكي تخدمَ بشكلٍ أفضل ما تهدف إليه. إنّها سلاحٌ يصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة السياسيّة ـ الاجتماعية.

وهذا مما يفسّر الوضوح الكامل في القصيدة، كما هو الشأن في المثلَيْن الأوّلين: وضوح المفهومات، ووضوح الأحكام، فهي لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة، ثمَّ وضوح الممارسة الإنشائية ـ ألفاظاً وعبارات.

لهذه الممارسة الإنشائية أوّلية في القيمة. هكذا تُقَوَّم هذه القصيدة بأنَّها ناجحة في تجييشها البيانيّ للذاكرة الدّينيّة. بتعبير

آخر: بما أنّها نموذجٌ تربويٌّ ناجح، بسبب من ذلك، فهي نموذج شعري ناجح. الحقّ هو ما ينقله هذا الإنشاء البيانيّ، وهذا الإنشاء البيانيّ هو النّموذج الذي يجب أن يُحتَذى في نصرة الحقّ.

وبحسب هذا المنطق الإنشائي، لا تكون الأسئلة أو الاعتراضات التي يمكن أن تأتي دليلاً على نقصٍ في الإنشاء البياني، وإنّما تكون، على العكس، دليلاً على النّقص في المعترضين، دليلاً على أنهم يحتاجون إلى مزيد من التربية، وعلى أنّ الأشياء غير واضحة لهم تماماً، على الرّغم من وضوحها في ذاتها، وعلى ضرورة إعادة الشّرح.

وإذا جُوبه هذا الإنشاء البياني بالرّفض، فإنّ ذلك دليلٌ على الانحراف أو الخروج الّذي يأخذ اسمه، تبعاً للوضع التّاريخي، السياسي - الاجتماعي.

فالإنسان مهما تقدَّم أو كبر، يُنظر إليه بحسب هذا المنطق الإنشائي، كأنه طفلٌ في بدايات تعلّمه.

هكذا نرى أن الكلام مجال تتجلّى فيه الإيديولوجية، بامتياز؛ فيه تمارس، مباشرة، وظيفتها أو وظائفها الخاصة.

الكلام هنا يحمل، فضلاً عن التّاريخ الدينيّ، التّاريخ الثقافي، والتّاريخ العاطفي - الانفعالي، ويحمل كذلك القيم المرتبطة بهذه المجالات كلّها.

بالكلام، إذن، توفّر الإيديولوجية للسّلطة اللجوءَ إلى كل ما تراه

مناسباً لديمومتهـا، حتى العنف. وبالكـلام تضفي المشروعيـة حتى على هذا العُنف، وتظهره كأنَّه حقٌّ وضرورة.

يجب أن نـلاحظ أخيراً أنّ كـلام الشاعـر في هذا الإنشـاء ليس كلام من يريد أن يبحث، بل كلام من يؤمن. ووظيفة الكلام هنا هي الشّهـادة لسلطة الدّين، ولـديمومتهـا. من هنـا، ليس للواقـع قيمة إلّا بقدر ما يتطابق مع هذه السلطة، كإيديولوجيَّة. الأوّلية في هذا السّياق، للإيديولوجيّة. وهي، في هذا السّياق، أكثر أهمّية من الواقع.

- ٥ -

نصل ممّا تقدّم إلى النّتائج التّالية:

أوّلاً - الشَّاعر هنا حامل ألفاظ، وحامل عـلاقات. وهـذا يعني أنّ الإيديولوجيّة هي التي تفكّـر، لا هو، وأنّ البنيـة هي التي تكتب، لا هو.

ثانياً - الذَّات، ذات الشَّاعر كفاعليَّة خلّاقـة، «غائبـة». والخليفة، من حيث هـو ذات مفردة، محـدَّدة وتاريخيّـة، «غائب» هـو أيضاً. كذلك يقال في «باريس» و «غاب بـولونيـا». الحاضر هـو بنية الإنشـاء الشعري - البيـانيّ، القديمـة، وعلاقـاتها. الخليفة، غاب بولونيا، باريس: موضوعاتٌ متباينـة، لكنّها يُعبّر عنها بكلام واحد. فللواقـع المختلف، كلام مؤتلف. كأنّ علاقة الشعر بـالواقـع هي في أن يُلْفَظ، وفي أن تُلفظَ أشيـاؤه. كأنّـه بأشيـائه جميعـاً، مجـرّد منـاسبـة لكي يقـول

الإنشاءُ نفسَه.

ثالثاً ـ الكلام على «التجديد» أو «الحداثة» يعني، بحسب هذا المنطق الإنشائي ـ البيانيّ: فكِّر، أيها الشاعر، بما شئت، وكيف شئت، و «جدّد» كما تريد، لكن... ضمنَ القواعد التي تقرّرت، والمبادىء التي ترسّخت. فليست المسألة بالنسبة إلى الذّات الشاعرة أن «تبدأ» أو «تبدىء»، بل أن «تتذكر» أو «تعيد». المسألة، بعبارة ثانية، هي أن «تصوغ»، على مثالٍ (ماضٍ) أو تعيد الصياغة. وإذا تحدّثنا عن إبداعٍ ما، في هذا الصّدد، فهو إبداع تقليد، لا إبداع توليد.

- ٦ -

هكذا نرى أنّ نتاج* الشاعر أحمد شوقي يندرج في ما نميل إلى الاصطلاح على تسميته بـ «شعر الكلام الأول». ونعني به كلام النّظرة الأصليّة التي قامت، بيانيّاً، على ركنين رئيسينْ: «الصوت» الجاهلي و «القرار» الإسلامي. أو بتعبير أكثر وضوحاً: «اللفظ» الجاهلي و «المعنى» الإسلامي. ونشير بالمعنى الذي نقصده هنا إلى الوَحْي، بمضموناته السّماوية والأرضية.

هذا الشعر، من حيث أنّه شعر الكلام الأول، هو شعر المعنى الأوّل. وفي كونه كذلك، هو شعر البيان الأوّل.

* نقدر أن نعمّمَ ما استخلصناه من تحليلنا هذه القصائد الثلاث على نتاجه كلّه.

- ٧ -

لكن، ما أصعب التحدّي الذي يواجهه شاعرٌ يصوغ شعره بالكلام نفسه الذي نزل به الوحي، وما أعمق الجاذبيّة، في آن. كأنّه مدفوعٌ لكي يتأسّى كلامَ الله! ذلك أنّ كلامه على آلاء الله ومخلوقاته، إعجاباً أو تمجيداً أو اعتباراً، لا قيمة له إلّا إذا كان كلاماً «مبيناً» - أي رفيع اللغة، رفيع البيان.

الإنسان، في هذا المستوى، لسان. ولهذا يبدو صراعه في الوجود كأنّه في المقام الأول، صراع من يطمح جاهداً لكي يكونَ جديراً بتقبّلِ الوَحْي - بتمجيد كلمة الله والشهادة لها.

إنّ جهده، إذن، كشاعر، سيتركّز على إتقان اللّغة، بحيث يعمل على إبقائها، دائماً، في حيويّة انبجاسها الأول، أي في مستوى شهادتها الأولى لأشياء الوحي.

ومن هنا أهمّية اللغة في النّظرة الإسلامية - العربيّة. من لا يعرف كيف يكون جديراً بها، لا يعرف كيف يكون جديراً بالوجود. ومن يجهلها، فكأنّه يجهل الله والكونَ والإنسان: إنّه الأعجميّ.

- ٨ -

ما علاقة الكلام، في النّظرة الإسلامية - العربية، بالمادّة أو بالشيء؟

التأمّل في المادّة أو الشيء هو نوع من التأمّل في قدرة الخالق، أي في بيانه. ووصف الأشياء شعريّاً، إنّما هو، في العمق، وصفٌ لهذه القدرة، لا للمادّة، في ذاتها ولذاتها. النص الشعري هنا كلامٌ على كلام الخالق. وخيال الشاعر، إزاء المادَّة التي يتحدَّث عنها، خيالٌ لغوي ـ ينبثق من حركيَّة اللغة، وليس خيالاً مادّياً ينبثق من المادَّة. فليست شيئيّةُ المادّة هي التي تملي لغتها الملائمة، بل اللّغة هي التي تضفي على المادّة الكلمات التي تلائمها.

المادَّة مناسَبة عَرَضيّة، ذلك أنّها متغيّرة، زائلة. أما اللّغة، فباقية. وفي هذا المنظور، يمكن القول إنّ مبدأ الحقيقة ليس في المادّة وإنّما هو في اللغة. لذلك ليس للمادّة وجودٌ مستقلٌّ عن اللغة. الشيء في وجوده الحقيقي، هو الكلام الذي ينطق به. لا يمكن، مثلاً، تصوّر شكل آخر، في اللغة العربيّة، أكثر صحّةً في وجوده، من التصوّر الذي يقدّمه الكلام القرآني. وهذا ما يمكن قوله، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً. وبهذا المعنى، يصح القول إنّ العالم لغة.

ينتج عن ذلك، على الصعيد الشعري، أنّ المعنى الحقيقي للقصيدة لا يكمن في مادّيتها ـ موضوعها، وإنّما يكمن في كلامها ـ في العلاقات التي يقيمها. وتقويم القصيدة يجب أن يتركّز على الكلام وعلاقاته البيانية، لا على الفكرة أو الموضوع. فليس معنى القصيدة في ما تمثّله، في ما تتحدث عنه، وإنما هو في نسيجها البياني.

حين نقرأ قصيدة لشوقي عن «الربيع»، مثلاً، أو عن «الأندلس»، أو أي «موضوع» آخر، فإننا نلاحظ أنّ هذا «الموضوع» منسلخٌ من شيئيّته الموضوعيّة ـ المادّية، من «واقعيته». فالربيع «ربيعٌ بياني» والأندلس «أندلس بيانيّة»، والطائرة ليست مصنوعة بأعجوبة التقنية العلمية بقدر ما هي مصنوعة بأعجوبة التّقنية اللغوية. فالعالم الخيالي الشعريّ عند شوقي لا يستند إلى العالم الخارجي، وإنّما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال، تاريخيّاً. أي أنّه يستند إلى القيم البيانية ـ الجمالية الراسخة. كأنَّ الأشياء لا تنتمي إلى العالم الخارجي ـ المادّي، وإنَّما إلى العالم اللغوي ـ الذّهني.

ـ ٩ ـ

لنزول الوحي باللغة العربية بعدان: أزليّ وتاريخي. في البعد الأول ضمان أبديّتها وامتيازها على سائر اللغات. وفي البعد الثاني ضمان حضورها: إنها وراء التاريخ، لكنها تاريخيّة؛ وهي تاريخيّة، لكنها تتجاوز التّاريخ ـ تتقدّمه وتظلّ فتيّة، وإن ارتبطت به. في هذه النقطة من اللقاء بين الأزل والتّاريخ، بين الوحي والنّبوة، يكمن النّموذج الأول للكلام العربي من حيث هو بيان. النّموذج الكامل، بياناً، هو القرآن ـ وحي الله. النّموذج الكامل في الممارسة الإنسانيّة للبيان، كامن في الفترة الزمنيّة لذلك اللقاء بين الوحي والنبوّة في الشعر الجاهلي. إذن سيكون القرب أو البعد، إزاء بيانيّة الشعر الجاهلي، معياراً للقرب أو البعد، إزاء بيانيّة

الشعر بإطلاق.

من هنا نفهم أهمّية الماضي الشعري ودلالته، بالنّسبة إلى شوقي، وإلى الشعراء الذين يصدرون عن النّظرة الإسلامية ـ العربيّة، في أصولها الأولى، وفي الممارسة التّاريخيّة، القائمة على هذه الأصول. فهذا الماضي يحتضن التّعليم المعجز في كيفية ممارسة اللّغة، بيانيّاً. الماضي هنا، يمثّل قاعدة النّظرة وقاعدة الوجود، معاً. وهو، إلى ذلك، عمقٌ نفسيٌّ، بلا حدود. إنّه اليقين ـ وبهذا اليقين وحده، وانطلاقاً منه، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان، بالشّكل الأكثر صواباً وكمالاً.

ثمّ إن هذا الماضي لا يأخذ حقيقته ممّا كان يمثّله، أو من واقعه (الجاهليّ، أو غيره)، وإنّما يأخذها من شعريّته وبيانيّته. بل إنّ ذلك الواقع هو الذي يستمدّ اليوم أهمّيته من الشعر، وليس الشعر هو الذي يستمدّ أهمّيته من ذلك الواقع.

ـ ١٠ ـ

الشعر، إذن، في نظرة الأصول، النّظرة الإسلامية ـ العربيّة هو شعر لغة. وهو كذلك حتّى حين يكون شعر أشياء. ذلك أن هذه الأشياء لا تكتسب وجودها المليء الإنسانيّ، إلّا بقدر ما تقرّبها اللغة إليها، أي بقدر ما تحوّلها إلى بيان. إنّ على الشّيء لكي يصبح شيئاً إنسانيّاً، أن يرتقي إلى مستوى اللغة.

· فاللغة لا «تهبط» إلى الشيء لكي تلتصق به وتبقى معه وتتشيّأ،

وإنما لكي «ترفعه» إليها وتؤنسنه. هكذا ليست اللغة لغةً بالشيء الذي «يفصح» عنها، بل الشيء شيءٌ باللغة التي تفصح عنه.

من هنا نفهم كيف أن الإنشاء الشعري، بحسب النّظرة «الأصوليّة» لا يرسم الشيءَ وفقاً لشيئيته، وإنما يرسمه وفقاً لبيانيته. والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف الشيء. فهذا، سواءٌ كان مادّةً أو روحاً، مخلوقٌ في «أحسن تقويم». من أين للمخلوق، إذن، أن يكون تقويمه إبداعيّاً؟ إنّما الشاعر يعيد في نسَقٍ آخر، بدءاً من النّسقِ الأصلي، تقويم الشّيء. يتعلّم على يد الله الخالق كيفيّة خلقه: يستعيد، بطاقَتِه ونَفَسِه، وصف الله.

- ١١ -

في إطار هذه النّظرة الإسلاميّة ـ العربية، يمكن أن نقوّم، بشكل أدقّ، شعريّة شوقي وشاعريّته، ونرى، بشكل أصح، مكانه ومكانته في عصره. كان، في صدوره عنها، يحرّكه هاجسٌ رئيس: تدارُكُ الهبوط في تاريخيّة اللغة الشّعريّة العربية، من جهة، ووضعها في اتّجاه الصعود، من جهة ثانية. فهذا الهبوط دليلٌ على هبوط الفكر وهبوط الإنسان في آن: أي أنَّه دليلٌ على هبوط الوجود العربيّ. وتداركُه إنما هو نقطة البداية في الصّعود. وتجسيد هذا الهاجس، شعريّاً، يعني، بالضّرورة، استعادة النّموذج البيانيّ في الممارسة العربيّة الشعريّة الأولى.

هكذا، لا نرى في شعر شوقي من الرّاهن في عصره غيرَ الأسماء: أحداثاً وأشخاصاً وأشياء. أي أنّنا نرى سطح هذه الأسماء، لا عمقها، ونرى لغويّتها لا شيئيتها. ذلك أنه لم ينظر إليها من حيث هي علاقات إنسانيّة ـ حضاريّة تولّدت أو يمكن أن تتولّد. ومن هنا لم يبتكر لها، من حيث هي ظواهر أو وقائع ناشئة، أسلوباً «ناشئاً»، وإنّما أضفى عليها كلام المعنى / الأصل، بصوره وأدواته الفنّيّة، وقيمه الجماليّة. فانشائيّته الشعريّة «تستوعب» الظّاهرة، ولا تتحاور معها، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها بخصوصيّة في التعبير تقابلها. إنّ شوقي، بعبارة ثانية، لا يُحدِث في نسيج الكلام التّفجيرَ المقابل الذي تحدثه الظّاهرة في نسيج التّاريخ.

هل يعني ذلك أنه «يهرب» من الواقع؟ أو أنّ القصيدة عنده «صنعة لا معاناة»، أو أنّ «ذاتيّته ضعيفة»؟

نظنُّ أنّ مثل هذا النّقد نوعٌ من إسقاط مفهومات غربيّة على موقف من الشعر، غريب عنها وعليها. فشوقي هنا، شأنه في ذلك شأن الشعراء الّذين يصدُرون عن النّظرة الإسلاميّة ـ العربيّة، نظرة المعنى / الأصل، يصدر في كتابته الشعريّة عن اللغة في ذاتها ولذاتها، في مادّيتها وروحيّتها في آن: أي عن وجودها الأصلي الذي لا يفقره مرور الزّمن، بل على العكس يغنيه، وعن قيمها الإيقاعيّة، الصّوتيّة ـ الموسيقيّة. واللغة في هذه النّظرة، لا تأخذ

إيقاعها من الواقع، بل إنّ الواقع، على العكس، هو الّذي يأخذ إيقاعه من اللغة. الواقع، سواء كان تاريخيّاً أو اجتماعيّاً أو سياسيّاً، هو، دائماً، ضيف في بيت اللغة.

لعلّ في هذا ما يُخَيِّل لأمثال هؤلاء النّقاد الّذين يَصْدُرون عن رؤية نقديّة، غَرْبيّة الأسس، أنّ لغة شوقي هي لغة الماضي لا لغة الحاضر. والحقّ أنّ اللّغة كما يفهمها شوقي، وتعلّمها النّظرة الإسلامية ـ العربية، لا ماضيَ لها ـ أي ليس لها، في ذاتها كلغة، ماضٍ ينقضي ويزول، وإنّما ماضيها مجرّد ماضٍ تأريخي، اصطلاحي. فاللغة وجوديّاً، حاضر مستمرٌّ، بل هي المستقبل: إنها الأزمنة الثّلاثة موحَّدةً في جذر انبثاقها المتعالي: الوحي*.

(بيروت، أيلول ١٩٨٠)

* مقدّمة للكتاب الأول من «ديوان النهضة»، الذي صدر عن دار العلم للملايين، والذي كان مخصّصاً لمختاراتٍ من شعر شوقي.

شعريّة الاستعادة*

«الـديوان الجـديد» مـوكب أخاذ من «فـطن» (كما يعبـر خليـل مطران ص ١٦٤) تختال في فصيح الكلام المنمق المـروق (كما يعبـر أيضـاً مطران). في هـذا القول خيط يـوصلنـا، إذا تتبعناه، إلى سر «الـديـوان الجـديـد»؛ فهـذا الـديـوان لفظ منسق بـارع، ووشي صناع - في إطار من «حدة الذهن» و «رقة الحس» و «نسق الجواهر» - (تعـابير للشـاعر صفحـة ١٧٠ و٢٠٤). الشعر، بـالنسبة لأمـين نخلة، لفتـات ذهنية دقيقـة النسج (تعـابـير للشـاعـر ص ٣١٢) ؛ وطبيعي أن مثـل هذه اللفتـات لا تأتي بهـا السهولـة؛ إنما يـأتي بها «الضنى» و «المضض» - (كلمتـان للشاعـر ص ٣٠٧). بعد هـذا، لمـاذا نقـول في الشعـر: قـديم وجـديـد؟ لا قـديم في الشعـر ولا جـديد - بـل شعر وحسب. أضف إلى ذلـك أن الجديـد ليس، في مـطلق جدتـه، إلا وتراً في قيثـارة القديم - (إن ذاك القـديم قيثاره العذب وهذا الجديد من أوتـاره - ص ٣٠٠)، و (سيان منـه قديمـه

* حول «الديوان الجديد، لأمين نخلة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٢. والمقالة نشرت في مجلّة «أدب».

وجديده ـ ص ٣٢٢).

هكذا تكتمل خلاصة وافية عن موقف شاعر «الديوان الجديد» من الشعر ورأيه في بعض من قضاياه.. وما نتاجه إلا تعبير عن ذلك، وتطبيق له. هذا يعني أنه شعر ذهني قائم على المعنى؛ وبالتالي، شعر تجريد، لا تجربة. لكن لنسارع إلى القول، إن التجريد في هذا الديوان وصفي زخرفي يقدم للقارىء مشهداً أنيقاً، وليس تجريد إيحاء ورؤيا. ذلك أن التجريد ليس بحد ذاته وبالضرورة عنصراً لا شعرياً؛ فقد يخلق حالة نفسية أو روحية؛ وقد يكون بؤرة لإشعاع ميتافيزيقي؛ وقد يمتلىء بشهوة الحساسية. فالشاعر الذي يعيش في عالمه الداخلي، ويعاني هاجس الوجود والمصير، يستطيع، ولو كان ذا اتجاه تجريدي، أن يشحنَ كلماته وتعابيره وتجريده بطاقة إيحائية تهز وتثير.

من هنا نعرف السر في خلوّ «الديوان الجديد» من الحركة، والبحث، والتطلع: لا يريد شيئاً، لا يطمح إلى شيء. رابض في أصداف الكلمات، وحوله تتجاوب أصداء الرنين والوقع. منتهى طموحه الفصاحة والبيان.

الحق أن الشاعر يقبض على سر الصوت في اللغة، ويبرع في تركيب المقاطع، مستفيداً، بذلك، إلى حد فائق، من خاصية المفردة العربية التي تزخر، عموماً، بقيم الشكل أو المظهر، مما يتصل بالجرس والرنين والزخرف وما إلى هذا. يعرف أيضاً أن يعلق المعاني بهذه المقاطع تعليقاً صنعياً حاذقاً، بحيث تختفي غالباً

إرادة الصنع. إلا أنه، مع هذا كله، لم يخلق لغة شعرية خاصة به. ذلك أن أدواته ـ التعابير، الكلمات، المعاني ـ في هذه الصناعة هي أدوات غيره ممن تقدموه. عمله كله هو أنه ركبها ثانية في إيقاع آخر ونسق آخر. لهذا، كان طبيعياً أن تنعدم فيها الطاقة الإيحائية النابعة من التجربة الشخصية. كان طبيعياً أيضاً ألا يكمن وراءها أي اتجاه روحي، وألّا تقودنا نحو أية عتبة في كون الأعماق. إنها مجرد نظام من الرنين والتآلف والتناغم؛ وهذا النظام تمرّس ومران، لا دفعة وتفجر.

من هذه الزاوية نقول إن «الديوان الجديد» شعر قديم. يحاول، كالقديم، أن يمثل الأشياء أو يرممها ـ بفعل أفقي وهندسة مسطحة.

«الديوان الجديد»، قديم: لا توتر فيه، لا تناقض، لا غموض، لا يعرض حالة معقدة أو غريبة من حالات النفس؛ لا يدخل عوالم الحلم واللاشعور والأعماق الدفينة التي تتغير بين لحظة وأخرى؛ لا غرابةَ فيه، ولا سرّ.

ليست وظيفة الشعر في «الديوان الجديد» أن يرى ويضيء ويكتشف ويخلق. وظيفته هي أن يصنع. من الكلمات النفيسة، الكلمات ـ الزّخارف، الكلمات ـ التحف، المنثورة في كتب اللغة ودواوين الشعر، ينظم صاحب «الديوان الجديد» شعراً موشّىً، مسروداً كالدرع. شخصية الصانع لا تظهر إلا في مستوى براعته

ونوعيتها، كذلك شخصية الشاعر الصناع لا تظهر إلا في مستوى فصاحته ونوعيتها. وكما أننا لا نذكر من الصانع شخصه الباطني الطافح بالأسرار، بل صناعته، كذلك لا نذكر من هذا الشاعر شخصه، بل فصاحته. إنّ هذا الشعر يُدخلنا في إطار من الأدوات لا المشاعر، من المناورة لا المغامرة، من المنهجية والانسجامية لا الخلق والتطلع.

هذا الشعر أشبه بطيف يسقطه الماضي في الحاضر - طيف يتأرجح بين أصابع الماضي وخيوطه. ثم إن الشعر حين يصبح صناعة يصير، بالبداهة وبالطبيعة، تكراراً. والشعر - التكرار - يسقط أخيراً مهما كان فريد الصنع.

الشعر ليس موجوداً في اللغة، كما هو اللون مثلاً أو العطر موجود في الورد. الشعر في الإنسان والإنسان هو مالىء اللغة بالشعر ومالىء العالم. وفي العالم أشكال وجود بقدر ما فيه من أشكال الحساسية. هذا يتضمن أن إحساس الشاعر بحاضره أو وعي حضوره المشخص في العالم، شرط أولي لكي يكون شعره، هو أيضاً، حاضراً في العالم. إذن، بقدر ما يرتبط الخلق الشعري بأشكال خلق ماضية أو تقليدية، يزداد بعداً عن الحاضر وعن الحضور فيه. هكذا نقول إن شاعر «الديوان الجديد» ليس موجوداً في حاضرنا الشعري، بل في ماضينا؛ إنه موجود في اللغة لا في الحياة. ولغته، رغم أناقتها الأخاذة، متأخرة عاجزة الأداء في حاضرنا الشعري. إنه طاقة لغوية قل نظيرها تضيع في مجال

عادي : نسر يلهو باقتناص بقايا غيره، بدل أن يضرب في الأفق المليء بالصيد العجيب.

ليس في «الديوان الجديد» خلق شعري : هذا ما تقودنا إليه ببداهة الملاحظات السابقة. أمين نخلة يركب عناصر قديمة ؛ يمزجها ويؤالف بينها وقلما يصهرها ؛ يلعب بمادة ورثها، ويصنع لها إطاراً آخر. عالم الشاعر هنا، عالم تفنّن بلاغي ؛ هو بالتالي، عالم هندسي مسطح. في حين أن الشعر الحق يتطلع ويصبو إلى ما في العالم والإنسان من الخفي، المستسرّ، المفرد، الغامض وما يكاد كشفه أن يكون مستحيلاً. الشعر الحق هو هذه المحاولة في تعرية الدخيلاء البشرية الغريبة، الكثيفة، الجامحة - يثير في الآخر انفعالاً كيانياً (فكرياً وعاطفياً معاً) لا تثيره فيه أشياء العالم بحد ذاتها، ولا يثير مثله شعر سابق أو معاصر. هكذا لا يعني شيئاً الشعر الوصفي وإن «جاء الموصوف في عقر داره». كما يعبر الشاعر (ص ٢٩٩) ؛ ولا يعني شيئاً كذلك الشعر الذي يعيد ما بدىء.

لا يقدم لنا «الديوان الجديد» إلا سَطْحاً صنعياً - سطحاً مصقولاً ببراعة، تتدلى منه التطاريز والأساور وشرابات الخرز. لا يقدم لنا شيئاً من أعماق الإنسان ومجهولها النادر الفريد. لذلك لم يضف إلى تراثنا الشعري شيئاً ذا قيمة. بل لعله أساء إلى عذرية ما أعاد صنعه، وإلى براءته.

بدل أن نقرأ قوله، مثلاً، (ص ٤٦):

كأن في دله ومشيته غصنين جآا وثالثاً قصر

أو قوله، (ص ١٦٠):

على الزجاج الصفو من فورها ما يشبه النقش وما يرقم
فانظر إليها خلسة، إنها تغمز أو تفتر أو تبسم
إن شئت منها مسكة فانتشق أو شئت طيباً، إنها مرهم
أو شئت نوماً وفتوراً، فذق أطيب ما قد ذاقه النوم
أورمت شداً واقتحاماً وما يروم ذو الوهن، فمنها الدم

أو قوله، (ص ٢٨٢):

قل لصاحبي والدجى ارتطم
عشت، هاتها تصدع الظلم
فهي في لظى وهي في ضرم
لونها الذي يفضح العنم
في زجاجة معدن الهمم
من أوارها خف أو عرم...

أو قوله، (ص٢٠٨):

لا تصدق رأي العيون فللقلب سبيل إلى المزار وبابُ

أو قوله، (ص ١٥٩):

جاءتك في الدن وما خبئت وإنما في الختم ما يوهم

أو قوله، (ص ٩٢):

أنت حبل من فضة . . . إلخ .

أو قوله، (ص ٦١) :

أراك بالظن نصب عيني وأسمع الحس من قريب

أو قوله، (ص ٣٨) :

. . . يكاد بالكف يعقد

أقول بَدلاً من أن نقرأ هذا الذي نكتفي به، على سبيل المثال لا الحصر ـ ودون أن أتمثّل ببعض القصائد شبه المنسوخة عن أبي نواس، كقصيدة «أم موسى» (ص١٩٣)، فإننا نؤثر أن نقرأ أصوله في شعرنا العربي، بعفويته الأولى وجماله؛ وها أنا أعيد تذكير القارىء بهذه الأصول ـ تباعاً :

١ ـ من أبي نواس :

إذا مشى جاذبه ردفه كأنما يمشي إلى خلفه

هل لك أن تغدو على قهوة تسرع في المرء إذا أسرعا

كأنما أخذها بالعين إغفاء .

. . . وتعير السقيم ثوب الصحيح .

. . . كتمشي البرء في السقم .

لها من المزج في كاساتها حدق ترنو إلى شربها من بعد إغضاء

صفراء تضحك عند المزج من شغب كأن أعينها أنصاف اجراس

٢ ـ من الشريف الرضي :

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

٣ ـ من أبي نواس:

ترى ضوءها من ظاهر الكأس ساطعاً ... عليك وإن غطيتها بغطاء

٤ ـ من ابن المعتز:

انظر إليه كمنجل من فضة...

٥ ـ من أبي تمام:

ولذاك قيل من الظنون جلية ... صدق وفي بعض القلوب عيون

٦ ـ من شاعر اليتيمة:

ولها بنان إن أردت له ... عقداً بكفك أمكن العقد

نستطيع أن نرد، على هذا النحو، معظم «الديوان الجديد» إلى أصوله في شعرنا العربي ـ خصوصاً إلى نتاج أبي نواس وأبي تمام. إذا أضفنا إلى ذلك ما في «الديوان الجديد» من التعابير والكلمات التي استخدمها شعراء سابقون، ليصفوا بها واقعهم وظروفهم، مثل ـ الدن، الكرم، العود، الإبريق، شط المزار؛ مأتم الورد؛ دل ومشية كالغصن؛ فم كفم الإبريق؛ آسي الجسم؛ ولى الشباب؛ دمنة الماضي وجيرته؛ فوق ما وسعت ضلوعي؛ فوق بلوغ الظن؛ كحل كسواد الدجى؛ الطارق الملهوف؛ قضي الأمر؛ بيان كقطع المسك؛ بعد الركب وخف الحداء؛ العقيق ووادي العقيق؛ اسأل الديار؛... وغيرها كثير حتى لا تخلو صفحة في الديوان من مثيلاتها؛ وهي كلمات وتعابير كانت تناسب مقامها، بينما هي في هذا الديوان «دخيلة» «غريبة» على تجربة «العصر» الحاضر، و«الإنسان» الحاضر ـ؛ أقول إذا أضفنا هذا كله، أفلا يحق لنا أن نتساءل: ما جدوى هذا الديوان، في شعرنا وفي

تجربتنا الإنسانيّة على السواء؟

السير، شعرياً، في هذا الاتجاه وتوكيده ـ بحيث نجعل من موروثنا الشعري «قيثارة» ليس الجديد إلا وتراً فيها، سيوصلنا إلى أحد أمرين: إما الاستغناء عن الشعر لأننا سنمله ويفقد معناه لكثرة ما نكرره ونعيد صنع ما صنع منه؛ وإما أنه سيصير مجرد لهو وزخرف. يعني، في كلا الحالين، نهاية الشعر العربي، إذ لا يمكن النهوض أو التجديد الشعري ـ ضمن إطار التقليدي الموروث، شكلاً ومضموناً ـ هذا الإطار الذي يتحرك ضمنه، ببراعة فائقة، صاحب «الديوان الجديد». وإذا كنا نصل إلى هذه النتيجة مع شاعر قد يكون بين أبرع الذين يمتلكون سر المفردة العربية، ليس في حديث تاريخنا فحسب، بل في قديمه أيضاً ـ فبالأحرى أن نصل إليها مع الشعراء الآخرين.

من الآن فصاعداً، سأترك أمين نخلة الناظم، وأقرأ أمين نخلة الناثر ـ الناثر الكبير، ليس لأنه يتحرك في نثره خارج أي إطار سابق فحسب، بل لأنه أيضاً، وقبل ذلك، أحد البارعين الأفذاذ في تاريخنا الأدبي كلّه.

(بيروت ١٩٦٢)



شعريّة الكشف عن «فضاء الأعماق»*

- ١ -

أصف نتاج أورخان ميسّر، الذي تضمه هذه المجموعة(*)، بأنه مشروع تحرر، وبأنه، في المقام الأول، مشروع تحرر حياتي. وليست تجلياته الفنية إلا جزءاً يكمل تجلياته الثقافية، في الفكر والممارسة. بل إنَّ من خبرَ الحياة التي عاشها الشاعر، وتفحصها عن كثب، كما تيسَّر لي، نسبيا، قد يميل إلى القول إن الجانب الفني في حياته لم يكن الأغنى ولا الأكثر إفصاحا. فقد كان، بتعبير آخر، شاعر «حياة» أكثر منه شاعر «أدب».

- ٢ -

يصدر أورخان ميسر، في كتابة مشروعه، عن الرؤيا الفرويدية. لا بد، إذن، لكي نفهمه، من أن نفهم العالم الثقافي ـ الأدبي الذي نشأ فيه، أعني، بعبارة أكثر دقة، أن نفهم البنية

* مقدّمة لمجموعة أورخان ميسّر «سوريال»، التي صدرت في منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٩.

الـرمزيـة في هـذا العـالم. (أود أن أشـير هنـا إلى أن الكتـابـة عن أورخان ميسَّر تفرض عليّ أن أعرض معلومات يعرفها المعنيّون).

- ٣ -

يُتّفق، غالباً، على أن الأشكال الاجتماعية ـ الثقافية للرمزية هي، بعامة، خمسة: دينية، وسياسية، وجنسيـة، وفنية، وتقنيـة. وفي رأيي أن الثقافة العربية السائدة ذات بنية دينية، أو لنقـل: إن الرمزية الدينية هي التي تغلب على هذه الثقافة.

نعرف أن للرمزيّة الدينية في المجتمعات كلهـا صفة القـداسة. وهي، في المجتمع العربي خصوصا، كليّة، أعني كونية وإنسانيـة: تنظم علاقـة الانسان بـالكون، وعـلاقات النـاس فيما بينهم. فهي مرتبطة، أساسيا، بالممارسات والقيم الاجتماعية. ومن هنا نـدرك أن الخـروج منها أو عليهـا مغامـرة ليست سهلة. ولعل في هـذا ما يفسّر، إلى حد كبير، هيمنة التقليد في الكتـابة الشعـرية العـربية، أي قلة الابداعات والتفجرات إلى درجة الغياب الكامـل في بعض المراحل. ولعـل فيه مـا يفسّر، تبعا لـذلك، طغيـان «الأدب» على هـذه الكتابـة، وسيـطرة «اللغـة»، حيث يجـد الشـاعـر «عـاصـماً» و«ملجأً». ومن هنا اقتصرت عنايـة الشاعـر العربي، إجمـالاً، على التحـرر السياسي ـ الاجتمـاعي، بمستواه الـظاهر، المبـاشر. وهذا أساسي، قطعا. لكنه يظل دون التحرر العميق.

التحـــرر العميق الكيـاني هــو تحـرر الــذات لا من قيــودهـــا

«الخارجية» وحدها، وإنما أيضا من قيودها «الداخلية». والفن العظيم هو الذي يمارس مشروعا في التحرر الشامل: التطابق بين الطاقة الحيويّة الخلاقة (الباطنة، اللاشعورية)، والطاقة الثورية الخلاقة (الظاهرة، الشعورية ـ الاجتماعية).

ـ ٤ ـ

التقنية محاولة يقوم بها الانسان ليتجاوز حدوده الطبيعية، ككائن بيولوجي، حيث ينفصل عن الطبيعة، وفي الوقت نفسه، ينظر إليها كموضوع، ويسخرها، ويمارس السيطرة عليها. والتقنية، من هذه الشرفة، أداة تحرر، وَمَجَالُ تحرر، معاً.

الفن كذلك، محاولة يقوم بها الانسان ليتجاوز وضعه كمخلوق، ويتحوّل إلى خالق. انه، إذن، أداة ومجال للتحرر، أيضا. وكما أن التقنية تجاوزٌ للمُعطى البيولوجي المباشر، فان الفن تجاوز للمعطى «الثقافي» المباشر أو السائد. أن نبدع، فنّيا، هو، لذلك، أن ننفصل عن «الثقافة» السائدة، أي أن ننفصل عن غائية الأشكال الاجتماعية ـ الثقافية السائدة.

ـ ٥ ـ

تتجلى هذه الغائية، بشكلها الأكمل، في حياة البشر اليومية. فهذه الحياة مجموعة من طرائق التفكير والشعور والممارسة، تستبعد الشخصي الحميم، أو تتركه في منطقه الظل، وتستبعد الاستثنائي وغير العادي. تصبح الثقافة، ومن ضمنها الفن والأدب، في

مستوى مظاهر هذه الحياة وعناصرها: الحديث، الطعام، الشراب، العناية بالجسم والثياب، العمل والاستجمام، النوم، الفعل الجنسي. الواجبات الدينية والاجتماعية. ولقد كان تحويل الثقافة إلى حياة يومية هاجسنا السائد، قديما، ولا يزال هاجسنا السائد، حديثا. وبما أن المعنى الحقيقي للثقافة يكمن في الصور العليا للحياة الاجتماعية وفي الصور العميقة للحياة الشخصية، أي في الابداع، فإن الحياة اليومية التي تقوم على الاعادة والتكرار والتقليد، لا تمثل من الثقافة إلا جوانبها العادية، المبتذلة، الدنيا. ومن هنا كان الانسياق، فنيا، للحياة اليومية، انسياقا وراء السطح، وبعداً عن الوجه الآخر للوجود، الذي هو الوجه الأشمل والأغنى. خصوصا أن الانسان ليس مجرد كائن موجود، وإنما هو حركة خلق ذاتي ـ موضوعي، مستمرة.

ـ ٦ ـ

الشعور، بالمعنى الفرويدي، هو ما يقابل الحياة اليومية، أو الثقافة بمستواها العادي، الأدنى. واللاشعور هوالذي يقابل الثقافة بمستواها الخلاق. ومعنى ذلك أن حركية الحياة تكمن في اللاشعور، لا في الشعور. ومن اليقيني، اليوم، بفضل الكشوف العلمية عن عالم النفس، أن اللاشعور يشغل في الحياة النفسية مكانا أوسع من المكان الذي يشغله الشعور، وأن محتويات اللاشعور تتناقض أو تتعارض، إجمالا، مع محتويات الشعور. ومن هنا تقوم الحياة النفسية، حياة الفرد، على التناقض. ومن هنا تبدو

حياة الانسان جدلا بين باطنه وظاهره، بين لا شعوره وشعوره، بين «الذات» و«المجتمع».

وبما أن محتوى اللاشعور مكبوت بقوة الحياة اليومية/ الثقافة السائدة، فان الابداع الفني نوع من الصراع بين الذات/ الطبيعة من جهة، والثقافة/ المجتمع، من جهة ثانية. انه توكيد للطبيعة الذاتية الداخلية، ازاء الحياة اليومية. وهو، اجمالا، رفض للثقافة السائدة، أي رفض لكل ما لا يتلاءم مع المضمَر اللاشعوري. وهو رفض يبدو، في هذا المنظور، بمثابة الطريق الوحيدة للقاء الانسان ذاتَه، وتفتحه بتحرر وحرية، وتكامل شخصيته.

- ٧ -

إذا كان اللاشعور طاقة الحياة الأولى، واندفاعها الأسمى، فان عالم اللاشعور عالم رغبات وقلق ونزوع وصبوات وأحلام وطوباويات. ومن هنا يستلزم التعبير عنه لغة مغايرة للغة الثقافة السائدة أو الحياة اليومية. ان تحرير الانسان يقتضي، هنا، تحرير كلامه أيضا. لا يعود مجرد التعبير كافيا. يصبح الكشف الهدف الأساسي للشعر، وللفن بعامة. وفعالية الفنان الأولى هي، هنا، الخلق: إبداع عالم يتطابق مع التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداداً لها. وبما أن الشعور يرفض الغامض ولا يرى إلا الواضح، فإننا لا نستطيع أن نقرأ عالم اللاشعور بعين الشعور ومقاييسه. لا نستطيع أن نقرأ القلق والرغبة والصبوة والحلم بعين العقل المنطقي، البارد، الجاهز، الواضح «الحكيم».

- ٨ -

ربما يتأكد لنا، استنادا إلى ما تقدم، أن صيرورة الحياة العربية أغنى من أن تفصح عنها أو أن تستنفدها طرق التعبير التقليدية. وبما أن هذه الحياة تزخر بالمعوقات الكثيرة التي تنهض في وجه تحقيق التطابق الذي أشرت اليه سابقا، فان الغلبة، الآن، للعادة والسطح. ولقد تحول البيان العربي، بقوة السطح والعادة، من كونه أساسيا، في نشأته، طاقة خلق وكشف، إلى منظومة من التعاليم، وأصبح الشعر، في معظمه، نوعا من الاقتناص البارد لأشياء العالم، ونوعا من التجمهر اللغوي.

- ٩ -

لئن كانت الثورة الشعرية مجموعة من التغيرات الجذرية في مفهوم الشعر وفي بنية الكتابة الشعرية، على السواء، فان نتاج أورخان ميسر يندرج في المقدمات النظرية الطليعية لهذه الثورة في الممارسة الشعرية العربية. اننا في هذه الثورة، ننتقل من صورة جديدة للانسان العربي، إلى صورة جديدة للشعر العربي، أي من انقلاب في فهم الانسان إلى انقلاب في فهم الكتابة.

ويتميز هذا النتاج بخصوصية أوجزها بأنها استقصاء للعالم النفسي الداخلي، ابداعيا، ودخول في التجريب، تعبيرياً. وترتبط هذه الخصوصية بـ «العلم» أكثر منها بـ «الأدب». وهي محاولة للكشف عن الحالة «الانسانية» لا الحالة «الطبيعية» أو

«الاجتماعية ـ التاريخية». إنها، على صعيد التجربة، تحرر من الماضي الراهن في الحاضر، وعلى صعيد التعبير، تحرر من «شعر الأدب»، و«شعر العروض». وفي هذا كله، كان الإنسان ـ الفرد، المعذب، المحاصر، المسحوق، المكبوت، مدارَها الأساسي.

ـ ١٠ ـ

الاتجاه نحو «الداخل»، مقابل الاتجاه نحو «الخارج»، ابداع طرق للتعبير تتآلف مع هذا الداخل، رفض كل ما يحول دون ذلك، سواء جاء من جهة المقاييس «الاخلاقية»، أو من جهة المقاييس «الفنية»: هذا ما يلخص، كما يبدو لي، المشروع الكتابي الذي حاوله أورخان ميسر. وها هو ما استمر فيه أو أكمله أو بدأه يتواصل في الكتابة الشعرية. وها هو ما كان يُنظر اليه على أنه هو وحده عالم الشعر، يتراجع بل يبدو ثانويا ازاء العالم الذي بدأ يتفجر، ويصبح الينبوع الأول للشعر. واليوم، يبدو مفهومنا للشعر مغايراً، ولا يمكن أن يعود كما كان. وها نحن ننتقل من البيان «اللغوي» إلى البيان «الكياني»، ومن الاصطياد الوصفي إلى افتتاح عوالم الكيان الانساني والمغامرة في أبعادها، والسير فيها من مجهول نجابهه فيقودنا، باستمرار، إلى مجهول آخر.

(بيروت، ٧ شباط ١٩٧٩)


https://telegram.me/maktabatbaghdad

شعريّة المؤالفة*

- ١ -

صلاح عبد الصبور وأنا من «جيل» واحد. بل من عمر واحد، تقريباً. ليس بيننا، كتابةً أو سياسةً، أيّ شيءٍ مشترَك. لكنّنا، مع ذلك، مؤتلفان في الأفق الذي يؤسّسه الشعر. كأنّ بيننا ما يمكن أن أسمّيه، شعريّاً، صداقة العداوة، وما يمكن أن اسمّيه، حياتيّاً، عداوة الصّداقة.

أليس هذا ما ينطبق، في الحالين، على العلاقات فيما بين الشعراء، بعامّة؟ فأنتَ كشاعرٍ «عدوٌّ» للشاعر الآخر، بطبيعة كتابتك الشعريّة، لأنّك تكتب ذاتك الخاصّة، وتكتبها بطريقة مغايرة. وأنتَ، في الوقت نفسه «صديقه» لأنك سائِرٌ في أفق الشعر الذي يسير فيه، تسكنك الهواجس الإبداعية ذاتها التي تسكنه. ففي هذه الهواجس التي هي أساسيّاً، أسئلةٌ تُطرح على العالم، يَتلاقى الخلاّقون السّائلون، فيؤلفون، على تباينهم، «أرضاً» واحدة ـ يتباعدون فيها، متجاورين، ويختلفون مؤتلفين.

لكن ما أفجعَ المفارقة هنا: كأنّنا، في الحالين، نحتاج جميعاً إلى

الموت لكي يوثّق الصّداقة بحصر المعنى ـ الصّداقة بين الإنسان والإنسان. فكأنّ الموت الذي يجتاح الحياة هو الذي يعلّمنا أن نحبّها، وكيف ـ أعني أن نحبّ طاقتَها الأولى، وأجمل وأكمل تعبيرٍ عنها: الإنسان، بذاته ولِذاته. أليس الموت، إذن، الشعر الآخر الذي لا يكتشفه أكثرنا إلاّ بعد فوات الأوان؟

- ٢ -

أن تكون اللّغة في مستوى الأشياء، تَلْتصِق بِجلدة الحياة، المكسوّة بغبار الأيّام وتعب التأمّل ـ ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر. أو لنقل إنه من سُلالةٍ شعريّة تَنْحو هذا المنحى. وكان، في علاقته مع هذه الأشياء، يؤثر الوشوشة على الصّراخ، والمؤالفة على المنابذة، والرّضى على الغضب، في مُناخٍ من الحساسية شبه الفاجعة. وفي هذا ما يجعلني أميل إلى أن أصف شعره بأنه وَسَطٌ لِمَسْرَحَةِ الكآبة. وللهوامش مصادفات الذاكرة: زهرة هنا أكثر ذبولاً، زهرة هنالك أقلّ عطشاً.

ربّما لذلك يمكن القول إنّنا لا نجد في «جيلنا» (لا أحبّ هذه الكلمة في الحديث عن الشعر)، من احْتَضنَ الطّمْيَ التاريخيّ ـ طَمْيَ الانسحاق، والصبّر النبيل، والغبطة التي لا تكاد تتميّز عن الفجيعة، أو الفجيعة التي لا تكاد تتميّز عن الغبطة، والجسد الذي ينتظر، بحكمة الدّهر، أن يتحوّل إلى رقيمٍ في المملكة الهيروغليفيّة ـ مملكة السرّ، ومن سافر في أغواره واستنطقه، ـ أقول ربّما لا نجد مَن فعل هذا كما فعله صلاح عبد الصبور. دون

ادّعاء ـ كأنه هو نفسه نخلةٌ أو نافذة أو زهرة.

ـ ٣ ـ

ما اختلافُنا؟

لكن، أليس جوهرياً للشعر أن يختلف الشعراء في النّظر إليه، وفي كتابته؟ بلى. ذلك أنّ الشعر تعدّدٌ لا وحدة. فلئن كان من شيءٍ نقيضٍ للأحديّة، فهو الشعر. والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدّد ويؤكدّه. لكنه لا «ينفي» كما يتوهّم بعض «المقاولين» في سوق «النّقد»، وبعض الذين «يقرضون» الشعر كأنهم يكتبون «فروض إنشاءٍ مدرسيّة»، وإنما «يثّبت»، وهو «لا يسلب»، بل «يوجب».

كيف يرى شاعِرٌ إلى الحياة والعالم: ذلك هو امتدادٌ لذاته. ذلك هو وجوده، وقد صيغ كلاماً. إنّ شاعراً آخر «نقيضاً» يحتاج إلى ذلك الامتداد، لكي يزداد فهمه لذاته وللعالم. فالآخر وجهٌ للذات: ضوءٌ كاشفٌ، ودفْعٌ يُحرّك ويُكمل.

حين أقول، في هذا المستوى، إنني أختلف كشاعرٍ عن الآخر، فإنّ قولي هذا لا يعني إنقاصاً من شعره، أو طعناً فيه. إنه يعني، بالأحرى، أنني أتبارى معه، من أجل المزيد من الكشف، في طَرْح الأسئلة على العالم، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية.

- ٤ -

كان حوارنا، صلاح عبد الصبور وأنا، يدو حول قضايا كثيرة: مضمراً، حيناً، مداورةً حيناً آخر، صامِتاً في الأغلب. ونادراً ما كان علنياً - إلاّ من جهته هو، حيث كان يشير إليّ، في أحاديثه الصحفيّة، ناقداً بنوعٍ من التهجّم كنت أستَغْربه. خصوصاً أنه كان يأخذني لطفه وتواضعه، حين كنّا نلتقي، في بيروت أو القاهرة. وأذكر أنّه، في حديثه، كان يحرص على قول رأيه، باحترامٍ للرأي المخالف. وكان، في حدود خبرتي، لا يمارس أسلوب الطّعن بالآخرين والكذب عليهم، كما يفعل عددٌ من «الشعراء».

ومن هنا كنت أُفَاجأ، حين أقرأ بعض أحاديثه في الصّحف، لأنّها تقدّم، فيما يتعلّق بي، صورةً مختلفةً عن صورته التي أعهدها، في لقاءاتِنا. وكنت أقول في ذات نفسي: لماذا لم يناقشني، مرّةً واحدة، وجهاً لوجه، بما يثيره عليّ في أحاديثه هذه؟ ثم أجيب: لعلّه يريد أن يستدرجني إلى نقاشٍ علنيّ؟ أم أنّ «مرضَ التهجّم»الذي يوجّه الصّحافة الأدبية العربية ويغذّيها، استطاعَ أن يصل إليه؟ في كلّ حالٍ، كنت أقرأ وأصمت، إذ ليس من عادتي ولا من طبيعتي أن أدخل في جدالٍ، أو أن أردّ على أقوال الآخرين عنّي، مهما كانت جارحة.

ومع ذلك فإن هذه الظّاهرة لم تؤثّر على موقفي منه، ولم تقلّل شيئاً من الاحترام الذي أكنّه له، شاعراً وشخصاً.

كـذلـك، لم يكن يخفي إعجـابـه ببعض الشعـراء أو ببعض القصائد. وأذكر، دائماً، بين المقالات التي كتبت عن «ديوان الشعر العربي» ومقدّمته، مقالته الكريمة، المحبّة، أذكر أيضاً سهـرةً جمعتنا معـاً في القاهـرة، طُلب فيها إلى الشعـراء الحاضـرين أن يقرأ كـلّ منهم شيئـاً من شعره. وحـين جاء دوري، رغب إليّ بـإلحـاح، أن أقرأ ما كتبته عن الحسين (المسرح والمرايـا، ١٩٦٨): مقطوعـات صغيرة كتبتها في القاهرة، وتحديداً حول مسجد الحسين. وفي حين أبدى إعجابه الكبير بها، كان، فيـما يبدو لي، يتحفّظ إزاء قصـائد أخرى تشبهها، فنّياً. وتساءلت: إن كان معجباً بهذه المقطوعـات، فلماذا لا يعجب بما يشابهها؟ وفي محـاولة لتفسـير هذا التّنـاقض، كنت أقول:

ثمة نوعـان من الإعجاب بعمـلٍ شعري مـا: الإعجاب الفنيّ الخالص، والإعجاب الانفعالي ـ التّعاطفي. يقـوم الأوّل على لـذّة البناء والإتقان والتّناسق. ويقوم الثاني على لذّة التذكّر والتداعيـات والتّـطابق بين مـا في نفس القارىء ومـا يثيره العمـل فيها. وكـان إعجابه من النّوع الثاني.

لعلّ في هذا ما يقتضي الحديث عن بعض ما كنّا نختلف عليه. أقول: بعض، لأنّ ما أكتبـه هنا ليس بحثـاً أو دراسة، وإنمـا هو، بالأحرى، أقرب إلى أن يكون خواطرَ أو شهادة. لذلـك، سأقتصر على مسألتين: اللّغة الشعرية، وعلاقة الإبداع بالبُنْية السائدة.

- ٥ -

أمّا عن اللغة الشعريّة، فكان لكلّ منا رأيه وممارسته، وكنّا على طَرَفي نقيض. كنت أتساءل، فيما أقرأ نتاجه، (ولعلّه كان يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى نتاجي): هل يكفي، لكي نخرج من التّقليديّ الموروث، ونؤسّس مقاربةً شعريّة جديدة، أن نستخدم اللّغة «البسيطة» أو «المبسَّطة»، أو اليوميّة العاديّة؟ وكنت أجيب دائماً، ولا أزال، أنّ هذا الاستخدام ليس، بحدّ ذاته، مهماً، كما يزعم بعضهم، أو شعريّاً، وإنّما تتجلّى أهميّته وشعريّته في كيفيته. ففي هذه وحدها، يمكن استكشاف أو تبيّن مدى تجاوز، أو تفجير اللّغة الشعرية التّقليدية، من جهة، وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرُقه، من جهة ثانية. فالشعر يمكنه، مبدئيّاً، أن يستخدم جميع الوسائل وجميع العناصِر، بلا استثناءٍ ولا حدود، شريطةَ أن يظلّ شعراً، وأن يكون الإبداع هو الذي يسوّغ النّظرية ويدعمها، لا العكس.

صَحيحٌ أنّ الحياة التي يعيشها الإنسان العربي ترهقه، بجميع مستوياتها، حتى لتكاد أن تَسحقه. وتحت وطأة هذا الإرهاق السّاحق يميل بعض الشعراء، بتأثير بعض النّظريات، إلى استخدام اللّغة المُرهَقَةِ هي أيضاً، تعويضاً أو عزاءً، أو ربّما، بحجّة البحث عن المطابقة بين النّفس المسحوقة واللّغة المسحوقة في واقعٍ مسحوق، ممّا يخلق نوعاً من الارتياح والطمأنينة. هكذا يكتبون، فنيّاً، بما أسمّيه لغةً تحت اللّغة تتطابق مع هذه الحياة

العربيّة التي هي تحت الحياة.

وربّما كان في هذا شيءٌ مما يفسّر الدّعوة إلى اللّغة الدارجة: اللّغة التي عَريت من البحث والتّساؤل، واكتست بالحاجة العمليّة المباشرة. ولئن صحّت افتراضاً هذه الدّعوة إلى لغة «الشعب»، بالنسبة إلى اللغة الإنكليزيّة، مثلاً، كما يدعو إليوت، (وهذا ما قد نجد له تفسيراً في تاريخية اللّغة الإنكليزية، وتاريخيّة الإبداع فيها)، فإن المسألة، بالنسبة إلى اللّغة العربية، أكثر تعقيداً. وليس ذلك، حصراً بسبب الدين، عموماً، والقرآن الكريم، خصوصاً، كما يذهب بعضهم إلى القول، وإنما بسبب الشعريّة أيضاً، أو الإبداعيّة ذاتها. فمشكلات اللّغة عندنا ليست في اللّغة، بما هي لغة، كما يبدو لي، بقدر ما هي في بنية العقل والنّفس ـ في الرؤيا الإبداعية، بمعناها الشامل. بتعبير أوضح: ليست اللغة العربية هي القاصرة، المتخلّفة، الميتة، وإنّما العقل العربي هو «القاصر» «المتخلّف»، . . . الخ، والإبداعية العربية هي القاصِرة، المتخلّفة، الميتة واللّجوء إلى اللغة «الدّارجة»، أو «البسيطة» أو «المبسّطة» لا يؤدّي البتة وبالضرورة، كما يتوهّم بعضهم إلى تجاوز «القصور» و«التخلّف» و«الموت». فهذا اللجوء ليس، في أحسن حالاته، إلاّ نوعاً من الاستيهام.

صحيحٌ أيضاً أنّ الحاجة إلى التّبادل والإيصال تطغى شيئاً فشيئاً. لكنّ مسايرةَ الشاعر لهذه الحاجة تقوده إلى أن يرى اللّغة مجرّدَ وسيلة أو أداة، مما يتناقض مع الشّعر ولغته. أو كأنّ هذه

المسايرة تشبه القول: الشمس بعيدة، فلنصنع قُرْصاً يشبهها، ولْنَنْظُرْ إليه على أنه الشّمس. شعر «القُرْص» هذا، يَشِيعُ على أنه هو، وحده، شعر الشّمس. لكنّه واهِنٌ، فقيرٌ، مُعْتِم. وهو لا يُولِّد إلّا برودة الموت. ذلك أنّ اللّغة التي يكتب بها ليست في مستوى الإنسان الخلّاق، وإنما هي في مستوى الإنسان المستهلك، وحاجاته العمليّة السّريعة. لذلك هي لغةٌ بلا لغة، ولا تقدر أن تنتج إلّا شعراً بلا شعر.

قد يكون في هذا ما يوضح بعض ما عنيته في الكلام على ما سمّيتُه، في مناسبات ومواضع كثيرة، بِـ«تفجير» اللّغة الشعرية التّقليديّة، وما أُسيءَ فهمه. وكان صلاح عبد الصبّور بين الذين اساؤوا هذا الفهم، أو لعلّي لم أُحسِنْ إيضاحه. فلم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدّارجة في لغة الحياة اليومية، أو المفردات النّابية المبتذلة، أو الصيّغ غير النحويّة، أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلميّة، أو التبسيط الصّحفي، مِمّا يُوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنّهم «يجدّدون»، ظنّاً منهم أنّ هذه الأشياء لم يعرفها «الأقدمون»، وإنّما عنيت تفجيرَ البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرّؤيا وأَنْساقها، و«منطقَها»، ومقارباتِها. أو بعبارة أكثر إيجازاً: تفجيرَ مسَار القول، وأفقِه.

أضيف إلى ذلك أنّ اللّغة الشعرية أوسعُ وأبعد وأعمق من أن تتحدّد بالمفردات والعبارات والصّيغ. ثم إنّ أكثر الكتابات التي تلجأ إلى ذلك الاستخدام، عفويّاً أو قصديّاً ـ بحجّة أنّ «الفصحى

ماتت »، إنما هي، في بُنيتها العميقة، «فصيحة» فصاحة تقليدية، وتعكس رؤيا تقليدية، ومقاربة تقليديّة. وأبسط تحليلٍ لهذه الكتابات يفضحها، بشكلٍ ساطع. وهذه المفارقة تؤكّد أنّ هذه الوسائل ليست أكثر من «شعر تقنيّ». وفوق هذا كلّه، يعرف العارفون بالشعر أنّ الكتابة الشعريّة العربية القديمة تحفل، منذ القرن التاسع (الثالث الهجري)، بمثل تلك الوسائل. فالعابِرُ، اليوميّ، التّفصيلّي، الدّارج حتى بألفاظه العاميّة، الشائعة (وهذا ما يمكن أن نسمّيه، مؤقّتاً، بـ «شعر الأشياء»)، الحميمة أو الحياديّة) يشكّل نمطاً أساسيّاً من أنماط التّعبير في الشعر العربيّ، بدءاً من تلك المرحلة. ومن يريد أن يكوّن شيئاً من المعرفة عنه، يمكنه أن يقرأ شعراء كثيرين: أبا الرّقَعْمَق، ابن سُكَّرة، ابن الحجّاج، الواساني، تمثيلاً لا حصراً. وفي «يتيمة الدّهر» للثعالبي، نماذج كثيرة من هذا النّمط.

المسألة إذن هي زلزلة «الجسد» ذاته، لا تغيير «الثوب». وهي، في أيّ حالٍ، ليست مسألة «التفجير» النظريّ، أيّاً كان المقصود منه، وإنما هي مسألة الشّعر. هل هذا «التفجير» شِعرٌ أم لا: تلك هي المسألة.

- ٦ -

أمّا عن القضيّة الثانية، فكنت أقول ولا أزال، إن ثمة بعدين أساسيّين يحدّدان حياة الإنسان، بالنسبة إلى الوضع الذي يعيش فيه ـ وهذا ما يصحّ، على الأخصّ في المجتمع العربي: بعد

القبول، وبعد الرّفض. الأوّل يعني التكيّفَ مع السّائد. ويعني الثاني تطلّعاً نحو «المكبوت»، أو الممكن. ويتعذّر أن نفهم حركة التاريخ، بنبضها الخلّاق، استناداً إلى التكيّف، لأنّ هذا نوعٌ من السكون، من التّوازن الجامد. الممكنُ، على العكس، هو المفتاح لفهم هذه الحركة فهماً صحيحاً. ذلك أنّه يمثل الفاعلّية المحركة للإنسان. فالإنسان ليس ما كان وحسب، وهو أكثر ممّا هو عليه: الإنسانُ، جوهريّاً، أعظمُ من ماضيه وحاضره، لأنّه خالِقٌ لمصيره: يصنع نفسه، باستمرار، ويصنع العالم كذلك، باستمرار.

هكذا يبدو لي أنّ إشكاليّة المجتمع العربيّ، بِعامّةٍ، والثقافة العربية، بِخَاصّةٍ، إنما هي في هَيْمنة السّائد على الممكن، هيمنة نزعة التكيّف على نزعة التجاوز، أو لنقل: هي في هيمنة بُعد الجواب والتّقليد، على بعد السّؤال والإبداع. وهي، إذن، أعمقُ من أن تكون مجرّدَ إشكالية الفُصحى والدّارجة، (استطراداً: إشكاليّة الكتابة بالوزن أو النثّر)، فهذه ليست إلا نتائج أو مظاهر. والنّظر إليها في معزلٍ عن جذرها الأساسيّ، سطحيّ وعقيم.

من هنا يمكن القول إن هناك نوعين من الرّفض في الحركة الشعرية العربية الحديثة: يتمثل الأوّل في الكتابة بأشكالٍ تختلفُ، ظاهريّاً، عن الأشكال التقليديّة. لكننا حين نحلّل هذه الكتابة، يتجلّى لنا أن الرّفض الذي تعلنه ليس إلا «ثوباً»، مختلفاً، موضوعاً أو مُلْصقاً على «الجسد» التّقليدي ذاته. فنحن لا نقرأ في هذا النّتاج، المكبوت/الممكن، وإنّما نقرأ السّائد/القامِع. أو قد نقرأ

هذا «مكسّراً» ـ إن صَحّ التعبير، في تشكيلات مختلفة. ومن هنا لا يصدم القارىء التّقليدي لأنّه لا يمسّ «جسده»، وإنما يلامِسُ «زينته»، عدا أنّه، إجمالاً، في مستوى الإدراك المباشر ـ أي أنه غيرُ إشكاليّ.

هذا النّتاج، أخيراً، يحجب الوعي، على مستويين: سياسيّ، وثقافي ـ نقديّ. فهو، من الناحية الأولى، يكوّن بطبيعته جزءاً من بنية النّظام السياسيّ ـ الثقافيّ السّائد. وهو، من الناحية الثانية، «يفرض» ـ بقوة انخراطه في السّائد ـ نَقْداً لا يدرسه كـ «مشروع» وكـ «مستقبل»، كما هو الشأن في النّتاج الإبداعي، ولا يُعنى بما تمكن تسميته بِـ «حركيّة النّص». إنه نَقْدٌ يدرسُ «حِزامَ» النّص، لا النصّ ذاته. والنّقد هنا، كهذا النتاج الذي ينقده، غيرُ إشكاليّ ـ أي غير تاريخيّ ـ بالمعنى الحركيّ الخلاّق، عدا أنه يحجب الوعيَ، هو أيضا.

أمّا النّوع الثاني من الرّفض فيتمثّل في الارتباط العُضوي بإشكالية الواقع/الممكن، في تاريخيّة الإبداعية العربية، أي في التاريخ العربيّ ككلّ. الرّفض هنا هو نفسُه إشكاليّ: مع المجتمع وضدّه في آن، داخل «لغته» وخارجها في آن. وهو يتجاوز المفردة وصيغ التّعبير: يتجاوز مجرّد التشكيل الأزيائي، إلى ما سمّيته بـ «زلزلة الجسد». إنّه رؤيا شاملة ـ موقفاً، وتعبيراً، وبنية. إنه التاريخ كلّه، بتناقضاته كلّها، مِن أجل أنْ يكون إشارة إلى كتابة تاريخٍ آخر.

- ٧ -

مع ذلك، ليست الآراء أو النّظريات إلا نوافذ نُطلّ منها. أو ليست إلا إشارات في طريق البحث عن مزيدٍ من الضّوء. فهي لا تصنع أيّ شاعرٍ، ولا تسوّغ أي شعر. الإبداع يلغي النظرية، ومن الشّعر نفسه تنبعُ المفهومات، وليس العكس. ولعلّ الدّلالة الأساسية للنظريات والآراء تكمن في أنّها تكشف عن التمزّقات والتّململات والتطلّعات داخلَ ثقافةٍ ما، في مجتمعٍ ما. وفي هذا تبدو أهميّة الوعي النظريّ - إبداعيّاً، لدى الشاعر. فالشاعر الذي لا يمتلك هذا الوعي قد يساعِدُ في خَنْق الوَعي عند القراء الذين يتوجّه إليهم، ويثبّت السّائد، مُخْمِداً الرّغبات الإنسانية التي هي، عُمْقياً، نزوعٌ نحو اختراق السّائد.

- ٨ -

سلاماً لصلاح عبد الصبّور عدوّاً/ صديقاً في الشعر.

(مجلة «الكرمل»، عدد ٤، خريف ١٩٨١)

شعرية الحقيقة*

- ١ -

منذ أن تَفتّح وعي الزّهاوي، رأى نفسه، كما يُفصح شعره، في نـوعٍ من الحصار. لهـذا عـاش في هـاجس التحـرّر، وصَـدَر، في كتابته، عنه. والتحرّر الذي تطلّع إليه شبه شـامل: ليـس تحـرّراً وحسب، من الواقع السّائد، بـأفكاره ومـوروثاتـه، وإنّما هـو أيضاً تحرّرٌ من طرق التعبير السّائـدة. ولعلّ في هـذا ما يُـوضح كيف أنّ النَصّ الشعريّ عند الـزهاوي، هـو أوّلاً حياتيّ أو «حقيقيّ» ـ كـما يحبّ أن يقول في تكراره الدّائم أنّ «الحقيقة» هدفه وهدف شعره، وكيف أنّه لم يُعْنَ بِلغويّة البيان قَدْرَ عنايتِه ببيان الحقيقة.

- ٢ -

ما «الحقيقة» التي عُني الزّهاوي بالتّعبير عنها؟ إنها العِلمُ ـ منهجاً وكشْفاً. وينطق شعره كلّه، تصـريحاً تـارةً وتلميحاً تـارةً، بأنّـه «لا يَهْوى إلا وَجْهَ العلم»: العلم، في كـلّ ما يشتمـل عليه، وكـلّ ما

* مقدّمة لمختارات من شعر الزّهاوي صدرت عن دار العلم للملايين، ضمن سلسلة «ديوان النهضة».

يَقْتضيـه من تغيّر، سـواءٌ في الحياة أو في الفكـر أو في المعتقـدات. وعنـاية الـزّهاوي بـالعلم وحقائقـهِ لا تنبع من مجـرّد موقفٍ عقـليّ ذهنيّ، وإنما تنبعُ من كيانه الحيّ ـ من جسده ومشاعـره وتخيّلاته. ومن هنا يمكن وصفُ حقائق العلم، الموضوعيّـة، بأنّها للزهـاوي، حقائق ذاتيّة ـ أي داخلة في قناعاته الأخيرة، متـداخلة في عواطفـه وإحساساتِه وانفعالاته.

ويحرص الزّهاوي على نقـل هذه الحقـائق في شعره، كـما هي، بسيـطةً واضحةً، مبـاشـرة، مـركّـزاً عـلى جَـلاء حقيقيّتهـا، بلغـة «التَبْيين»، لا لغة «البيـان». ولذلـك لا يصحّ، في رأينـا، أن يُقوّم «فنّـه الشعريّ» قيـاساً عـلى «أصول البيـان» وإنمـا يجب أن يُقـوّم، قياساً على نظرته هو، للعـالم وأشيائـه. ولعلّه أحسّ بهذه المسـألة، فـاستبقَ القارىء والنّـاقد، وأشـار إليها. فقـد حفل نتـاجـه، إمّـا بقصائد كاملة خَصّصها لشرح «فنّه الشعري»، وإمّا بأبياتٍ متفرّقة في قصائدَ مختلفة، من أجل توجيه قـرّاء شعره ونـاقديـه إلى قراءتـه ونقده انطلاقاً من المعايير التي يؤسّسها، أو يُوحي بها.

ـ ٣ ـ

ما «الفنّ الشعريّ» عند الزّهاوي؟

لِنُشِرْ، أوّلاً، إلى أنّ الشعر عنده هو ما يقـول «الحياة»، ويقـول «النّفسَ ونزعاتهـا». فالشعـر، في رأيه، يعبّـر عن مجمل مـا يعانيـه الإنسان أو يُجابهه، سواء في العالم الخارجيّ أو العالم الدّاخـليّ. وما يعانيه الإنسان أو يجابهه لا ينحصر في مجال العـواطف أو المشاعـر،

وإنّما يتجاوزه إلى مجال الأفكار والآراء - سواءٌ ما تعلّق منها بالطّبيعة أو بما وراءها. ومن هنا، يمكن أن يتناول الشعر قضايا الفلسفة وقضايا العلم. فالكون كلّه، مادّةً وروحاً، ميدانٌ مفتوحٌ للشعر. وليس هناك معيارٌ يقول لنا: هذه القضايا يمكن أن يعالجها الشاعر، وتلك غريبةٌ عليه وعنه. ولو افترضنا وجود من يقول بهذا المعيار، فلا بدّ من نَبْذ رأيه، ورفضه. فالشعر، كتعبير، لا حدودَ له. لذلك لا حدودَ له، كموضوع.

تحتاج، إذن، تجربة القول الشعريّ إلى «العلم» و«النّظَر»، كما يعبّر الزّهاوي. ولا بدّ من أن تكون، في آنٍ تجربة «شعور»، وتجربةَ «صدق». وهذا يعني، في منظور الزّهاوي، ضرورة الابتعاد عن شعر «الألفاظ» - التي «يذعن لها الناس»، «والأبله، الجاهل» هو، بينهم، الأسرع إذعاناً. ويعني، بالتالي، ضرورة كتابة الشّعر الذي هو «للروح مثل القوت للبدن»، والذي هو «زينة المدن والأقوام»، و«الدّافع الأكبر للنهوض».

هكذا يبدو أنّ الشعر، في نظر الزّهاوي، هو أساساً «رسالة»، أو يجب أن يحمل «رسالة». بل يحلو للزهاوي أن يصفَ الشّعر، من حيث هو رسالة، بأنّه «دين».

لكي يؤدّيَ الشعر رسالته، ينبغي على الشّاعر أن يَطّرح التّقليدَ، وأن يسعى دائماً إلى ابتكار الجديد. وإذا كان لا بدّ من التّقليد، بشكلٍ أو آخر، فلا يجوز للشاعر في أيّة حال أن يقلّد من سبقوه، من البشر، وإنما عليه أن يقلّد الطّبيعة. فهذه «للشاربين،

موردٌ ومصدر»، أي أنّها، في رأي الزّهاوي، جديدةٌ دائماً. فإذا كان الشّاعر يطمح إلى أن ينقل في شعره رسالةً جديدة، فلا بدّ من أن تكون طرائق تعبيره، هي أيضاً، جديدة.

تتمثّل الجدّة عند الزّهاوي في الخروج على المألوف القاعديّ في الكتابة الشعرية: الخروج على القافية الواحدة في القصيدة، وممارسة القافية المتعدّدة، إذ «ما ضَرّ سامعَها لو اختلفتْ قوافيها القصيدُ؟»، والخروج على الوَزْن، إذ لا ضرورةَ في أن يُلتزمَ: «الشّعر - لا وَزْنٌ ولا قافيةٌ تُلتزَمُ». إنه الخروج، إذن، على جميع «القيود» التي تحدّ الشعر: «فالشعر ليس له حدود»، يقول الزهاوي.

والسِّمة الأساس للجدّة هي «المعنى الثائر»، كما يعبّر الزهاوي، من جهة؛ وهي من جهة ثانية، بساطة الكتابة بحيث يقرب الكلام الشعريّ من كلام الناس في حياتهم اليوميّة، وبحيث يكون معناه، وفقاً لذلك، «قريباً» و«دون تعقيد».

- ٤ -

يبدو، في ضوء ما تَقَدَّم، أنّ النّواةَ الأساسيّة التي ينهض عليها عالم الزّهاوي الشعريّ، هي يقينه بأنه ينقل «رسالة». لهذه الرّسالة، كما تتجلّى في شعره، وجهان: الأوّل ينتقد ويرفض، والثّاني يبشّر ويعلّم. وهي رسالة «شاملة» تتناول مشكلات المجتمع ومعتقداته، في الطبيعة، وفيما وراء الطّبيعة.

من النـاحية الأولى، يثـور الزّهـاوي على نـظام المجتمع الـذي ينتمي إليـه ـ سياسـةً، واقتصاداً؛ أفكـاراً وتقاليـد. ومن النّـاحيـة الثانية، يثـور على نـظام الكون، كـما يؤسّسه التّقليـد الدينيّ. عن الجانب الأوّل، يفصح معظمُ نتاجه؛ وعن الجانب الثّاني تفصح، بخاصّةٍ، قصيدته الطّويلة: «ثورة في الجحيم». وهو، في الحالين، يجهد للّتغلغل وراء الأسوار التي تُحيط بالمحرَّم والممنوع، بحثـاً عن الحقـائق، ورغبـةً في تجـاوز كـلّ مـا يحـول دون انعتـاق الإنسـان وتقدّمه، روحيّاً وماديّاً.

هكذا يبدو شعر الزّهاوي منسوجاً برغبة التّغيير: تغيير الواقـع، وتغيير الأفكار والآراء. وفي مـطالبته بهـذا التّغيير، قلّما نـراه راضياً عن «الناس» أو «الجمهور»؛ على العكس، نراه، دائـماً، غاضِبـاً. «النّـاس» غارقـون في «الجهل»، و«في آذانهم صمم»، وهم لـذلك «أعداء» لِلحقّ وللمنادين به: «الحق غريبٌ» بينهم، شـأن الشاعـر الذي يَجهرُ به. لكنّ غضبه هـذا على «الجمهـور»، إنما هـو غضبٌ على تقاعسُهِ وقعوده اللّذين يشارفان الجمود. فهو يؤمن بقدرة، هذا الجمهور، لو شاءَ ـ أي لو أخذَ «العلم» ونبذ «الجهل». لكن، من أين له ذلك، ما دام أسيراً للموروث، تقاليدَ، ومعتقداتٍ؛ فِكـراً وسُلوكاً؟ الزهاوي، بتعبيرٍ آخر، لا يكره، كـما قد يُخيّل لبعضهم، «الإنسانَ» في هذا الجمهور، وإنما يكره «الجهلَ» الذي فيه.

المحرّك، الحيّ، المباشر، لممارسة التغيّر يتمثّل، كما يرى الزهاوي، في الـرّغبة/اللّذة، عـلى صعيدي الحيـاة اليوميّـة والحياة

الفكريّة. لذلك يحرّض الإنسان لكي يعيش «طالباً اللّذة»، فهي، وحدها، «الهداية»، ويعلّمه أن يكون مبتكراً حتى في لذائذه، دونَ تقيّدٍ بأيّة عادة. كذلك يحـرّضه لكي يعتقـدَ، من الآراء والأفكار، ما تلتذّ له نفسه، أي مـا شاء لهـا هواهـا، دون مبالاةٍ بـالآخرين، سواءٌ سمّوه ملحداً أو غير ذلك من التّسميات.

- ٥ -

تعبّر «ثورة في الجحيم»[1]، القصيدة البالغة الأهمّية، عمّا يمكن أن نسمّيه، تناقضيّاً، بِـ «الإلحاد الإيمانيّ»: الإلحاد بالتّقليد التـديّني وَمُشْتَمـلاته الـطقوسيّـة، والإيمان بـالعِلْم، وبخالق العـالم. فليس إلحـاده نَفْياً إلّا لأنّـه إثبات: ينفي الـطّقوسيّـة الشكليّـة لكي يثبتَ الجوهريّة، أي لكي يثبت عظمةَ المكوِّن والكـون، وقدرةَ الإنسـان عـلى العلوّ، بوسـاطة العلم والعقـل، إلى مستوى هـذه العظَمـة. لذلك لا يجـوز أن يدهشنـا التّناقضُ في شعـر الزّهـاوي ـ التناقض الذي يتمثّل في كون الصّلوات والتّجديفات تتلألأ في سـماء شعره، شبيهـةً بالكـواكب؛ طوراً يـظهر وجههـا المشـرق، وطـوراً تصبـح معتمةً؛ فالضّوء هنا قَفَا الظّلام، والعكس صحيح. والشّيطان هنا هو الوجه الآخر للملاك، والعكس صحيح، أيضاً.

ذلك أنّ المشكلة التي تكشف عنها، هنا، تجربة الزّهـاوي، إنّما

---

(١) قال الزهاوي في صددها، وكان نشرها قد أثار ضجّةً كبيرةً ضدّها: «عجـزت عن إضرام الثورة في الأرض، فأضرمتها في السّماء».

تتجسّد في حيرته، أي في القلق الذي يعـذّبه ولا يَجِـدُ له مخـرجاً: يؤمن أنّ أعماقَه تنطوي على قُدرةٍ أكثر من «أرضيّـة» أو «دنيويّـة»، لكنه في الوقت نفسه يشعر أنه عاجزٌ عن ممارستهـا في هذه الـدّنيا. من هنا نلمح في نتاجه، تحت غطائه الإيمانيّ بالألوهة، عناصرَ تخريب لِلهَرَم التديّني الذي لا يقرّه العقل والعلم. ومن هنا كذلك، اقتران الأمل واليأس، أو اقتران الملاكِ والشّيطان، في حياته وفكره، وإذ يُعايش هذا القلق وهذه الحيرة، لا يجدُ ما يُباشِره إلّا أن يجهَرَ قائلاً: «إني امرؤ الشَكّ»، أو أن يتوهم لنفسه «وجوداً» آخر: يُعلن نفسه «مختلفاً»، كائناً «مغايراً» لهؤلاء الذين يعيش بينهم. وفي هذا التّغاير يطمح إلى الانصهار في الكون الذي «لا بداية له ولا نهاية»، الذي «لا يَفْنَى» ـ نعني في الطّبيعة التي «منها إليها السّبيل». بل يصبح الموتُ، هو أيضاً، رغبة. إذ بالموت، في هذا المنظور وهذا المستوى، يتجاوز الإنسان قدرته المحدودة على الأرض، ويتخطّى قلقَه وحيرته، ويذوبُ في طموحه الذي لا حدود له. لذلك ليس الموت، عند الزّهاوي، حدّاً، وإنما هو، على العكس هدمٌ لكلّ حَدّ:

«ومِنَ الطّبيعةِ أنتَ جزءٌ، والطّبيعةُ لا تموتُ»،
فالموتُ دخولٌ في لا نهاية الطّبيعة.

- ٦ -

لن تخـدَعني، «فإنّيَ شيـطانٌ كما أنتَ شيـطانُ»: هكذا يخـاطب الـزّهاوي الشّيـطان. بهذه الشّيـطانيّـة «العـالِمـة» ـ أو المستنـدة إلى العِلْم، وإلى العقل «الرّسول»، يطمح الزّهاوي إلى اكتشاف الحقائق

الأساسيّة، ساخِراً من جميع المعتقدات التي لا يقرّها العقل والعلم، سواءٌ كانت «أرضيّة» أو «سماويّة». ومن هنا يبدو لنا نتاجه الشعريّ كأنه مجابهة بين «العلم» و«الدّين»، «الإلحاد» و«الإيمان» ـ أو كأنّه مَشهدٌ لصراعٍ مباشرٍ بين الإنسان ومعتقداته. وفي هذا المستوى، يمكن أن نعدّ الزّهاوي، على الرّغم مما في شعره من سطحيّةٍ، حيناً، وابتذالٍ، حيناً، ظاهرةً فذّة ـ ضمنَ كوكبة الشعراء العرب، وفي طليعتهم المعرّي، الذين حاولوا أن يجعلوا من الشعر تجربةً في «الفكر»، وأن يجعلوا في رأس أهدافه الكشف عن الحقيقة، أو على الأقلّ، السّؤالَ حولها، سلباً أو إيجاباً، شَكّاً أو يقيناً. لذلك لا يمكن تقويم هؤلاء الشعراء إلّا إذا أدركنا، قبل كلّ شيء، أنّ نتاجهم مغامرةٌ في «التّفكير» ـ في الكون ومعناه الأخير.

ـ ٧ ـ

من طبيعة الشعر أن التأثير الذي يولّده في نفس قارئه ينبثق أوّلاً من شكله أو من بنيته، ولنقل من الكلمات ـ موسيقى وعلاقات. غير أنّ الزّهاوي يضع شعره، تجربةً وفنًّا، في خدمة العلم ـ أداةً ومعرفةً، فكأنّه لا يُعنى بالشعر لذاته وإنما يعنى به من حيث أنه ينقل حقائق العلم ويبشّر بها. ولهذا فإن شعره لا يؤثّر انطلاقاً من «شكله»، وإنما يؤثّر انطلاقاً من «مضمونه»، كما هي الحالُ في الكتابة العلميّة. فهو يريدُ، شأنَ العالِم، أن يقدّم لقارئه الصّوابَ واليقين، لا الفصاحةَ أو البيان. كأنّ الشعر مجرّدُ أسلوب لتقديم

العلم وحقائقه، يضمنُ الحدَّ الضروريّ من البلاغة المُقنعة. ومن هنا لا نجد في شعره احتمالاً في المعاني يتيح للقارىء أن يختار منه الدّلالة التي توافق نزعاته، وتلك هي خاصّية من خواصّ الشعر، وإنما نجد شعره قائماً على المعنى الواحد، المحدّد، الواضح، بحيث يبدو كأنّه معنى عقليٌّ منطقيّ. لكنّ هذا المعنى يختلف عن المعنى «اللغويّ» عند البارودي، مثلاً، أو شوقي. فالعالم وأشياؤه عند هذين الشاعرين وسيلة لِلّغة، أما عند الزهاوي فإن اللغة، على العكس، وسيلةٌ للعالم وأشيائه. وإذا صحّ أن نصفَ شعرَهما بأنه استعادةٌ للبيانيّة اللغويّة القديمة، فإن شعره على العكس، صيغةٌ متطوّرة لنزعة التّعليم والتّبشير. نضيف إلى ذلك أنّ الزّهاوي لا ينظر إلى العالم بعين المأخوذ بكمال الماضي، شأنَ البارودي وشوقي، بل إنه على العكس ينظر إليه بعين العارف الذي تكشّفت له حقائق جديدة، وهو لذلك يسلّط على الماضي نظرة النّاقد، ويحاول أن يراه بعين العلم، ولهذا كان موقفه منه، كما يفصح شعره، نقديّاً، بعامّةٍ، بل إنه كان في الأغلبِ، رَفضيّاً. وهذا ما يفسّره انطلاقُه من قبوله الأفكار التي شاعت في عصره قبولاً كاملاً، خصوصاً ما اتّصل منها بالعلم وكشوفه؛ فقد تبنّى هذه الأفكار وعبّر عنها بجرأةٍ قويّة سبّبت له، في حياته، متاعب كثيرة.

- ٨ -

كيف نقوّم شعر الزّهاوي؟ أشرنا إلى أنه لا يجوز أن يُقوَّم قياساً

على «أصول البيان». فهو «مُفكّرٌ» يعبّر بِـ «الشعر»، أكثر مما هو «شاعرٌ» يعبّر بِـ «الفكر». كان النهوض شاغله الأساس، وكان العلم، في رأيه، الطريق الوحيدة لتحقيقه. ولهذا حرص، واعياً، على أن يقدّم في شعره «أفكاراً»، وينقل «حقائق علميّة». هذا الحرص الواعي أدّى إلى تَعرية شعره من الأخيلة والصّور، ومن الموسيقى وتشكّلاتها النغميّة ـ فهذه كلّها تكاد أن تكون غائبةً عن شعره غياباً تامّاً. ومن هنا نقول إن قيمة قصيدته تكمن، حصراً، في قيمة الأفكار التي تقدّمها. صَحيحٌ أنّه تَبنّى، فكريّاً، اتّجاهاً متقدّماً، سواءٌ على صعيد العلم أو صعيد العادات والمعتقدات الفكرية والدّينية في الماضي ـ أي أنه، بعبارة ثانية، كانَ «جديداً» في «مضمونه»، لكن من الصّحيح أيضاً أنّه ظَلّ «قديماً» في «شكله»، ذلك أنّ الشعر ظَلّ معه مجرّد أداةٍ أو وسيلة لنقل الأفكار، مع فارقٍ واحدٍ لا يغيّر من الأمر شيئاً: بدلاً من أن يكون الشعر أداةً لنقل «الدّين» أو «التّقاليد» أو «الأخلاق» أو «الفلسفة»، شأنَه في الماضي، أصبح معه ينقل العلم وكشوفه وحقائقه.

ومن هنا، لكي نعرف مكانته ودورَه، لا يصح أن ننظر إلى شعره وشعر الذين يسيرون في هذا الاتجاه، بمعياريّة الصّنيع الشعريّ ـ الجماليّ. فالحقّ أنّ هذا الشعر لا يجد مكاناً أو هويّة إلاّ في بيت «الحكمة المشرقيّة». إنه شعرٌ ـ مَسْرَحٌ للأفكار. ونتاج الزهاوي مشهدٌ متميّز على هذا المسرح الذي أوصله المعرّي، في تراثنا، وعلى نَحْوٍ مغاير، إلى ذروةٍ مدهشة.

(بيروت، آب، ١٩٨٠)

بدوي الجبل:

المفارقة الإبداعية

حين يموت شاعر يستيقظ في العالم شيء كان نائماً. بل يشعر بعضنا أن أشياء كثيرة في ذاكرتهم وحياتهم، تسطع كأنها تولد للمرة الأولى. كأننا، بموته، نرى ما لم نكن نراه ـ ما كانت العادة أو الألفة تحجبه. وكأن الزمن يكتب موت الشاعر، قصيدة أخيرة، تتوهج كضوء أخير.

في هذا الضوء، يتاح لنا أن ندخل إلى مناخ الشفافية: بين الشاعر والشعر، بينه وبين التاريخ. وفي الحالتين، بينه وبين الجوهري الباقي.

في الحالة الأولى: نرى الشاعر فيما يتجاوز طرقه التعبيرية وأشكاله. لا تعود هذه تبدو إلا هيكلا علينا أن نكتشف وراءه البنية الحية. أو، بتبسيط أكثر، لا تعود إلا ثيابا علينا أن نكتشف وراءها الجسد الحي، ونبض الكيان.

وفي الحالة الثانية، نرى الشاعر فيما يتجاوز الجزئي والمرحلي. لا يعود هذا إلا أعراضاً، علينا أن نتخطاها إلى الكلي، أي إلى النسغ

الذي يحتضنه نهر الديمومة ويضيفه إلى امواجه.

هل كتب وزنا؟ هل كتب نثرا؟ ما أشكاله؟ أسئلة تتراجع لتحل محلها أسئلة أخرى: ما الرسالة التي أعطاها؟ ما المعنى الذي أسّسه؟ ما الأفق الذي افتتحه؟ ما الأسئلة التي تقودنا اليها أسئلته؟

ويكون الشاعر شاعرا بقدر ما يتيح لنا شعره الدخول في هذه اللجّة.

منذ طفولتي كنت أقرأ بدوي الجبل. بل استظهرت كثيرا من شعره. كنت أحس، فيما أقرؤه، أنني أمسك بخيط أو أسير في نهج يصل بين ماض ينزل في النفس كأنه السحر، وحاضر يتكوم خرقا وأشلاء. وكثيرا ما احترت، ولا أزال أحتار، في تفسير هذا الوصل. وأقول ما دامت لغة «الحقيقة» لا تطاوعني في هذا التفسير، فلماذا لا ألجأ إلى لغة «المجاز»؟ سأقول، إذن، إن شعرية الشعر العربي سحابة بعمر التاريخ العربي، وان شعر بدوي الجبل يتقطّر من هذه السحابة. انه خلاصة ـ أعني أنه مشحون بكل ما تحمله هذه السحابة، لغة وأداء وبعداً.

ربما، لهذا، كنت أرى في شعره التفجع فيما أرى بهاء التوثب والتطلع. وربما، لهذا، كانت قصيدته تنتقل بين الناس كأنها البشارة أو كأنها النذير.

هكذا يرحل بدوي الجبل ويبقى شعره. وبقدر ما سيبتعد شخصه، سيقترب، على العكس، شعره. فليس شعره استطالات

لأجمل ما عرفته الكلاسيكية الشعرية العربية وحسب، وإنما هو كذلك تتويج وخاتمة. وهكذا تختتم هذه الكلاسيكية، في أبهى ما تكون الخواتم الكبرى سموّاً ومجدا.

في هذا ما يؤسس عظمة بدوي الجبل. فأنت كشاعر لا تقدر، سواء كنت، شعريا، معه أو عليه، إلا أن تشهد لدوره الكبير وقيمته الفريدة. ذلك أنه القطيعة أيضا، فيما هو الوصل بامتياز. ففي نتاجه ما يكتنز المفارقة الإبداعية: لقد ختم تاريخا شعريا بكامله، وهو في الوقت نفسه، وبالقوة نفسها، يفتح للشعر العربي أن ينعطف، فيبدأ بنبض آخر، تاريخا آخر.

(جريدة «**السفير**» **الأحد في ٢٣/٨/١٩٨١**)



حوار *

* حاولت كثيرا أن انقد نتاجك الشعري. لكن، كنت كلما حاولت، أزداد قناعة بأنني غير قادر على الامساك بخيوط شعرك. علما انني على يقين بأن شعرك يثير كثيرا من المشكليات الفنية. هل يساورك هذا الشعور انطلاقاً مما كتب عنك؟

- أفهم ذلك تماما. هذا يعود، في ظني الى احد امرين: إما أن الذين حاولوا ان ينقدوا نتاجي الشعري لم يتخلصوا من سيطرة الأدوات النقدية التقليدية عليهم، واما انهم تجاوزوا هذه الأدوات، لكن دون أن يتوصّلوا، بشكل واضح، إلى ابتكار أدوات جديدة.

ما النقد التقليدي الذي أعنيه؟ إنه النقد السائد، سواء بنزعته لتغليب الشكلية، وهذا المنحى ينحسر، أو بنزعته لتغليب المضمونية،

* أجرى هذا الحوار الكاتب الروائيّ حسن داود، ونشر في مجلّة «الحريّة»، العدد ٨٢١، تاريخ ٢٧ حزيران ١٩٧٧، بعنوان: «مع أدونيس، حول الشعر والالتزام والفلسفة».

وهو المنحى الذي يهيمن اليوم. ويتميز، في التحليل الأخير، بأنه يتناول الشعر بأدوات من خارج الشعر، وبأن أحكامه ليست شعرية بقدر ما هي فكرية ـ سياسية.

قد يصح هذا النقد، بالنسبة إلى نتاج يقوم اساسا على التبشير الفكري ـ السياسي، ولا يكون له من الشعر إلا القالب الذي يستخدمه كوعاء لافكاره. غير أنه لا يصح، بالنسبة إلى نتاج يصدر عن نظرة ترى الشعر فاعليّة لها خصوصيتها في النظر إلى الأشياء والعالم وفي التعبير عن هذا النظر. فمثل هذا الشعر لا بد من قراءته، في مستواه وخصوصيته.

ونقطة الانطلاق في هذه القراءة هي تجاوز النظرة التقليدية إلى القصيدة على انها «شكل» و«مضمون»، أو «مبنى» و«معنى». إذ ليس هناك «شكل» في المجرد، وليس هناك ايضا «مضمون» خارج بنية التعبير. القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه، أي نقده، إلا انطلاقا من تحليل بنيته التعبيرية. وهذا التحليل لم يبدأ بعد. اي ان النقد الجديد الذي يرتفع الى مستوى الشعر الجديد لم يبدأ بعد ـ باستثناء محاولات نادرة جدا.

*** إن هاجس التجديد يحكم شعرك، حتى أن الهاجس يتحرك، في رأيي، كآلة جهنمية لا تسمح للمرحلة عندك بأن تكتمل. فانت تريد لكل قصيدة ان تشكل بناء مستقلا عن سابقتها ولاحقتها. . هل هذا الرأي حقيقي في نظرك، وإذا كان جوابك ايجابا، فما تفسيره؟**

ـ هذا رأي صحيح، اجمالا. وأردّه، شخصيا، إلى سببين

رئيسين: أصف الأول بأنه حضاري، وأصف الثاني بأنه إبداعي.

من الناحيتين، أود عن قصد وتعمّد أن أعارض الآلة الجهنمية التقليدية التي توجه الحياة العربية والفكر العربي، بآلة جهنمية تجديدية. مقابل ما تعلمناه من أن العالم مخلوق بشكل منتهٍ وكامل، ومن أن التعبير عنه تمّ، هو كذلك، بشكل كامل ونهائي، بحيث لم يبق لنا إلا أن نشرح أو نفرّعَ ونتوّعَ، أريد أن أعلن أن العالم يولد، على العكس، باستمرار، ويتجدد إلى ما لا نهاية، وأنه ليس **قصيدة كتبت، وإنما هو، على العكس، قصيدة تكتب إلى ما لا نهاية.**

أريد، باختصار، ان تحل الطاقة محل العادة، والحرية محل الحتمية، والمتحول محل الثابت. ومقابل الصورة التي تقدمها الثقافة العربية الراهنة، السائدة: صورة المستنقع الذي يتنوع ويتفرع، أريد أن أوحي، على العكس، بصورة أخرى: صورة البركان الذي يتفجر، والزلزال الذي يخلخل، والنبع الحي الذي يتفجر ابدا.

*** هناك من يقول إن الشعر عندك سحر شديد الارتباط باللغة، بل يستمد سحره من هذه اللغة، وبهذا ترى الحياة كأنها انتظام لغوي وتشكيلي، وهكذا تكون الحياة في الشعر على غير ما هي عليه في حركتها الحية. ما رأيك في ذلك؟**

ـ الذين يقولون هذا القول لا يميزون بين اللغة ـ اللغة، واللغة ـ الشعر.

تكون اللغة، في الشعر، مجرد لغة، أي تكون «لغوية» في حالتين: إذا كانت وعاء أو ثوبا، أو إذا كانت نسقا لفظيا ينتظم في جلجلة أصْدافية. ذلك أنها لا تكون في الحالتين إلا «قشرة» أو «ناقلا».

غير أن اللغة في الشعر تكون شعرية حين تقيم علاقات جديدة: ١ ـ بين الانسان والأشياء، ٢ ـ بين الأشياء والأشياء، ٣ ـ بين الكلمة والكلمة. اي حين تقدم صورة جديدة للحياة والانسان.

وما أظن أن لغتي الشعرية وعاء أو ثوب وما أظنها جلجلة أصدافية. يعرف ذلك من يعرف الشعر.

حين نقول ان شاعراً ما يُعْنَى باللغة نقصد انه يعنى بالكلمات كقيم صوتية أو جمالية، بحد ذاتها. ونعني أن الشعر بالنسبة اليه يقوم بالكلام، وأن الكلام يفتح بعضه بعضاً ويقود بعضه بعضاً.

وفي الحالة الأخيرة، كثيراً ما يتحول الكلام إلى نوع من التورم، حيث تنقلب اللغة إلى لغو.

ثم إن «الحياة في الشعر» هي دائماً وأبداً «على غير ما هي عليه في حركتها الحية». فالحياة في الشعر إشارة ولمح لا ترجمة أو تصوير، وهي رمز لا شرح. ومن هنا تكون «الحياة في الشعر» أكثر غنىً وابقى من الحياة في الواقع المباشر. دون ذلك، لم يكن ممكناً أن نقرأ اليوم هوميروس، مثلاً، أو امرأ القيس، أو أبا نواس.

القصيدة العظيمة تشمل الواقع وتتجاوزه: انها تحتضن الواقع والممكن. وكل شعر يحتضنه الواقع ويستنفده لا يكون أكثر من وثيقة: لا يكون شعراً.

وعلى هذا، يمكن القول إن التجربة الشعرية العظيمة تتجلى، بالضرورة، في بنية لغوية عظيمة. لكن، بالمقابل، يمكن أن تكون هناك لغة توهم بهذه العظمة، غير أن الكشف عن هذا الوهم سهل بالنسبة إلى من يعرف الشعر ومعنى اللغة الشعرية.

*** من الملاحظ أنك الأقل انتشاراً بين من هم خارج دائرة الانتاج الشعري، مع انك الأكثر تأثيرا بين من هم داخل هذه الدائرة. كيف تفسر ذلك؟**

ـ لا أريد أن أتحدث عن نفسي فأقول إنني الأقل انتشاراً لأنني الأكثر حداثة وجذرية في الرؤيا الشعرية وفي بنية التعبير، وإنما أود أن أكتفي بالقول إن الأكثر انتشاراً، اليوم، في المجتمع العربي، ضمن مقاييسه وأوضاعه الثقافية، هو، بالتأكيد الأقل حداثة وجذرية.

ذلك أن الأكثر انتشاراً، ضمن تلك الأوضاع والمقاييس، هو الذي يكون نتاجه أكثر قابلية لأن يستهلك من جهة، ولأن تستوعبه الثقافة السائدة، أو تدجنه من جهة ثانية.

ومن هنا، لا يجوز أن تطرح مسألة الشعر في المرحلة العربية الراهنة بعبارات الانتشار أو عدمه، وإنما يجب أن تطرح بعبارات

أخرى: من الأكثر فاعلية في تأسيس رؤيا شعرية جديدة، ولغة شعرية جديدة، وبنية تعبير جديدة؟

تلك هي المسألة.

*** كتبت عن التغيير، لكن هناك من يقول إن تصورك وحلمك للتغير لا يتجاوزان الكتابة. انت مغير في نسيج الشعر وفي علاقاته، ومغير في الحلم الذي يقارب الوهم. فالتغيير هو أن ترى اليه انطلاقاً من حركة ما يجري، من واقع الجماهير وطموحها اليومي، بينما أنت ابتكرت شكلا للتغيير وأدوات له، ورسمت شعبا وطموحا وواقعا وأخذت تعقد بينها العلاقات...**

ـ ليسمح لي أن أكون هنا قاسيا. إن هؤلاء الذين يقولون هذا القول لا يفهمون الشعر أولاً، ولا يفهمون معنى علاقته بالواقع، ثانياً.

أ ـ إذا كانوا يعترفون بأنني «مغير في نسيج الشعر وعلاقاته» فهذا يعني انني:

ـ مغير في بنية التعبير الشعري الموروثة.

ـ مغير في الصورة التي تقدمها تلك البنية عن الأشياء والحياة والانسان.

ـ مغير، بالضرورة، في الواقع، من حيث أنني أقدم صورة جديدة عنه.

ـ وما علاقة الشعر بالواقع؟
ـ ليست علمية.
ـ وليست اقتصادية.
ـ وليست «عملية».

إن علاقة الشعر بالواقع لغوية ـ فنية. كل تغيير، إذن، في علاقات الشعر يتضمن بشكل غير مباشر، تغييراً في علاقات الواقع. وبما أنه ليس من طبيعة الشعر أن يؤدي المهمة ذاتها التي تؤديها رصاصة أو فأس، مثلاً، أو يؤديها انقلاب سياسي أو تؤديها نظرية علمية، فإن تحديد علاقته بالواقع ومعنى التغيير الذي يمارسه، يجب أن ينظر اليهما من زاوية غير علمية، أو عملية، أو سياسية بالمعنى المباشر الحصري للكلمة. فالشعر يغير الواقع لا من حيث انه يقلبه سياسيا او اقتصاديا أو اجتماعيا، بل من حيث انه يتجاوزه ويقدم صورة جديدة لواقع جديد أفضل وأغنى. و«التغيير، انطلاقا من حركة ما يجري، من واقع الجماهير وطموحها اليومي»، شأن «علمي»، هو شأن السياسي أو عالم الاجتماع أو عالم الاقتصاد، لا شأن الشاعر.

ب ـ الإصرار على النظر إلى الشعر من مواقع العلم أو الاقتصاد أو الاجتماع أو السياسة، يكشف عن جهل بحدود هذه المواقع، بالإضافة إلى أنه يشوه الشعر ودوره. والذين يمارسونه هم، بعامة، أقل الناس تحسسا بالشعر وفهماً له. انهم يحسبونه آلة كلامية، يطلبون منها القيام بمهمات الآلة السياسية أو الاقتصادية أو العلمية.

جـ ـ لا يمكن الشـاعـر، في مستـوى الفـاعليـة الشعـريـة وخصـوصيتها، أن يعـرف ما يريد ، المعرفه كلها. إذ لـو عـرف لبطل، في مستوى هذه الفاعليـة، أن يكون شـاعراً. وهنـا النقطة التي تميز الشعر عن غيره من الفاعليات، وتحدد خصـوصيته: فـإذا كـان العلم، مثـلا، هـو البحث الـذي يتحقق، فـإن الشعـر هـو البحث الذي يظل بحثاً.

غير أن الشاعر، كمنتم ايديولوجيا، يعرف مـا يريـد، في نطاق هذا الانتماء. وإذا كان شاعراً عظيماً يعرف أن المعرفة الايديولوجية «رمادية» إذا صح التعبير، فهي، في التحليل الأخير، معرفة «تشـوه» الواقع، لأنها لا تمثـل منظومـة العلاقـات الواقعيـة التي تتحكم في وجود الأفراد بل تمثل عـلاقاتهم الـوهمية بـالعلاقـات الواقعيـة التي يعيشون في ظلالها ـ كما يقول التوسير. المعرفة الايديـولوجيـة، بتعبير آخـر، ليست معرفـة. ما الـذي يميز الشـاعر العـظيم عن الشاعـر العادي، فيما يتصل بالعـلاقة مـع الايديـولوجيـة؟ إن هذا الأخـير «يلتصق» بالايديولوجية، وينصب نفسه «داعية» لها، بينـما **الشاعـر العـظيم يخترقهـا، دائـما، كلهب يمنـع الأشيـاء والأفكـار من أن ترمد. فإذا كانت الأيديولوجية افقا محدودا، فـإن الشعر العـظيم هو النسغ الذي يفجر هذه المحدوديـة، ويتجه نحـو ما لا حـدود لـه، ومـا لا ينتهي.** بينـما الشعـر الـرديء يتحـرك في ظـل الايـديولـوجية، ولهـذا يكون تفسيـرا وإعلامـاً، أي دون الشعـر، ودون الأيديولوجية نفسها.

*** «الشعر ديوان العرب»، هذا قول قديم بنيت وتبنى عليه احكام كثيرة. كيف تنظر إلى هذا القول ضمن الوضع الراهن للشعر في المجتمع العربي؟**

ـ صحيح أن الشعر كان ديوان العرب، لكن، هل هو ديوانهم اليوم؟ أشك في ذلك. ومع أن كل عربي تقريبا يدعي الشعر، كتابة أو فهما أو نقدا، فأنني أميل إلى القول: ليس هناك اليوم شعب أقل فهما للشعر من العرب. ذلك أن المسألة في الشعر ليست مسألة كمية، بل مسألة نوعية.

انظر أولاً إلى فهم الشعر كما يمارس، على مستوى المؤسسات التربوية: في المدرسة، والجامعة. ماذا ترى؟ ركاما من المفهومات النقدية يتكدس حتى التعفن. أنظر ثانيا إلى فهمه كما يمارس، على مستوى الحركة النقدية، خارج هذه المؤسسات. ماذا ترى؟ نقادا لهم كتب و«أسماء لامعة» لا يعرفون، أحيانا، أن يميزوا حتى بين قصيدة موزونة واخرى بلا وزن. . بسبب التغيير في نسق الأسطر، أو بسبب الوقف والبياض. فإذا كان فهم التغيير في سطح الكتابة مغلقاً على هؤلاء، فكيف يمكنهم أن يغوصوا إلى أعماق القصيدة ويكتشفوا أبعادها؟

ولعل هذا الجهل أن يكون في جملة العوامل التي تدفع هؤلاء النقاد إلى قراءة القصيدة كما يقرأون أية مقالة، أي إلى حسبانِها كلاماً كغيره من الكلام، والنظر في ما ينقله من الأفكار. وما يكون مقياسهم النقدي، آنذاك؟ مدى ائتلافها مع أفكارهم أو اختلافها.

وألفباء الشعر هي أنه يغاير نوعيًا مختلف أنواع الكلام. ولذا فإن النقد الصحيح للشعر يبدأ بفهم هذه النوعية، ولا تفهم هذه النوعية بأدوات «الفكر» بل تفهم بأدوات الشعر ـ بخصوصية تعبيره. إن نقد الشعر، بتعبير آخر، لا يكون بنقد أفكاره، وإنما يكون بنقد بنيته التعبيرية.

وانظر ثالثاً: إذا كانت هذه حال الشعر، على مستوى المدرسة والجامعة والنقد، فكيف تكون حاله على مستوى القراء؟

*** كيف يمكن، إذن، في ضوء قولك هذا أن نحدد العلاقة بين القصيدة والقارىء في المجتمع العربي، اليوم؟**

ـ المجتمع العربي اليوم في مرحلة انتقال أو تحول. لنقل، بتحديد أكثر، ان الطلائع التي تقوده تضعه في طريق التحول. تضم هذه الطلائع عمالا وفلاحين، مهنيين وحرفيين. وتضم سياسيين وكتابا، وفنانين وشعراء.. الخ، وربما امكن القول إن هذه الطلائع تلتقي حول غاية واحدة، لكنها من المؤكد تتباين كثيرا في التعبير عن هذه الغاية.

لكي ندرس هذا التباين آخذ عاملا ارمز له بالحرف ع، وآخذ شاعراً أرمز له بالحرف ش. العامل يعمل في مصنع للسكر مثلا. والشاعر «يعمل» في كتابة الشعر. ومع أن كلا منهما يعمل لمزيد من التحول في اتجاه التقدم، فإنّ لكلٍّ منهما خصوصية تميز عمله. ولا تتجلى هذه الخصوصية في «المضمون» الذي يعملان معا لانتصاره،

وإنما تتجلى في الطريقة التي يعبر بها كل منهما عن هذا «المضمون». طريقة التعبير عند العامل تتمثل في إتقان عمله وأدواته، أي في أن يخرجه بالشكل الأكثر كمالا في مجال صناعة السكر. وتتمثل طريقة التعبير عند الشاعر في إتقان عمله وأدواته أيضا، أي في أن يجيد استخدام أدواته ويخرج عمله بالشكل الأكثر كمالا في مجال الكتابة الشعرية.

وهكذا يتجلى مدى طليعية العامل في درجة إتقانه، أي في طريقة عمله. كذلك يتجلى مدى طليعية الشاعر في مدى إتقانه لأدواته، أي في طريقة تعبيره. وطبيعي أن تختلف تقنية هذا العامل عن تقنية العامل في الماضي. طبيعي كذلك أن يكون لهذا الشاعر موقف من اللغة الشعرية وطريقة التعبير، مغاير لموقف الشاعر الذي كان يعيش في مجتمع اقطاعي - تيوقراطي.

العامل ع والشاعر ش منخرطان معاً في حركة تعمل لتحويل المجتمع، بشكل شامل: ينطلقان، ضمن هذه الحركة، من نظرة واحدة، لتحقيق هدف واحد، لكن بطريقتين متباينتين، تفرضهما مادة العمل.

أرجو أن تغفر لي هذا التبسيط، فنحن كما يبدو في أشد الحاجة إليه وإلى ما يماثله في مجالات أخرى. خصوصا انه يسهل دراسة المشكلات التي يثيرها سؤالك، اي مشكلات التعبير والايصال. فإذا كان هذا المثل التبسيطي صحيحا، من الناحية المبدئية، فإن دراسته من الناحية التطبيقية تصبح أكثر سهولة، وسأقتصر طبعاً

على المسألة الشعرية.

سأتخذ العامل ع رمزا للجمهور، واتخذ الشاعر ش رمزاً للشعر. والمشكلة المطروحة هي كيفية تحديد العلاقة بين ع وش.

هناك ثلاثة مواقف اساسية في تحديد هذه العلاقة:

١ ـ الموقف الأول تقليدي، يرى أن هناك انفصالا طبيعيا بين ع وش، وأن وظيفة ش هي تعليم ع، وأن ع سيظل في موقع العمل الذي لا يرقى إلى مستوى النظر، وأن كل شيء يتغير ما عدا اللغة وأشكالها البيانية الموروثة، وأنماط التعبير فيها.

العلاقة هنا، باختصار، تعليمية: علاقة عارف بجاهل، وسيد بمسود.

٢ ـ الموقف الثاني يصف نفسه بأنه تقدمي. يتغير «مضمون» العلاقة أو اتجاهها، إذ يصبح ش تابعا لـ ع، لكن أساس العلاقة لا يتغير.

وبدلا من أن يوصل ش إلى ع افكاراً تقليدية، يُوصل إليه، على العكس، افكاراً تقدمية. وبدلاً من أن يتعالى ش على ع يندمج، على العكس، به، لكي يكتسب مزيدا من فهمه وفهم حاجاته، من أجل أن يزداد اتقانه لكيفية الايصال. أساس العلاقة، إذن، تعليمي تبشيري. والشعر هنا، شأنه في الموقف الأول، أداة إعلام وإخبار. ولكي تكون هذه الأداة أكثر تأثيراً أي

أشد إيصالاً، فلا بد من الاحتفاظ بأشكالها، ذلك أن تغييرها يبلبل الجمهور الذي ألفها، ويعطل الايصال، أي يعطل التبشير والتعليم. وهكذا يبدو أن هذا الموقف «التقدمي» تقليدي بشكله، «تقدمي» بمضمونه. غير أنه، فنيا، تقليدي خالص، لا من حيث انه يتابع الموقف التقليدي في الفصل بين «شكل» و«مضمون» وحسب، بل من حيث انه ايضا يعارض موقفاً أيديولوجياً من الشعر خاطئا، بموقف ايديولوجي مماثل ـ دون أن ينقد الأساس الذي قام عليه الموقف الأول، ومن حيث أنه أخيراً يلغي الشعر كفاعلية إبداع، ويحوله إلى أداة تثقيفية مباشرة، أي إلى وسيلة تعليمية من الدرجة الثانية.

ثم إن ع ليس العامل وحده، وإنما يتضمن مستويات أخرى من العمال الآخرين ويتضمن أيضا ف (الفلاح، مثلا) و م (المهني) و ح (الحرفي) و س (المهندس) ول (المحامي) و ط (الطبيب). . . الخ، أي أن ع (الجمهور) يتضمن مستويات متنوعة متباينة، لا بطبيعة عملها وحسب، بل أيضا، بأمزجتها وتربيتها وشروط حياتها وتركيبها النفسي والعقلي. وكما أن العامل ينتج سلعة يستخدمها جميع هؤلاء، أو يستهلكونها، فإن هذا الموقف يقتضي، بالممارسة، أن ينتج الشاعر هو ايضا سلعة (قصيدة) يستخدمها هؤلاء جميعا ويستهلكونها. وهذا يعني أن الأساس الذي يعنى به الشاعر لا يكمن في خصوصية عمله وإبداعه، وإنما يكمن في «المضمون» المشترك أو المعاني المشتركة بين هؤلاء جميعا. وعليه أن ينقل هذه المعاني بطريقة يفهمونها. ان

عليه، بتعبير آخر، أن يعيد إنتاج ما أنتجوه ، وأن ينقل اليهم ما يعرفونه. انه ليس أكثر من وسيط يزخرف لهم معرفتهم، ويردها اليهم «موزونة»، أو مرتبة في «قوالب».

٣ ـ اما في الموقف الثالث، وهو الموقف الذي أتبناه، فإن ع لا يكون تابعا ل ش، ولا ش تابعا ل ع. يكونان معا في وحدة، في شبكة من العلاقات اشمل هي حركة التحويل، أو التقدم. ويعمل كل منهما في هذه الحركة بخصوصيته المتميزة.

ولا تكمن خصوصية العمل الشعري في «مضموناته» أو في «افكاره» وإنما تكمن في بنية تعبيره وطريقة هذا التعبير ـ دون أن يكون هناك أي انفصال بين طريقة التعبير أو بنيته، وبين ما يسمى بـ « المضمون»، فهما، بذْئيًّا، وحدة. والكلام على احدهما، باستقلال عن الآخر، تجريدي: إذ ليس هناك ـ كما اشرت واكرر ـ «شكل» في المجرد، وليس هناك «مضمون» مستقل عن بنية التعبير. فالمضمون، شعريا، هو الشكل، والشكل هو المضمون. وعلى هذا المستوى تبطل اللغة في الشعر أن تكون مجرد أداة أو وسيلة، وتبطل كذلك أن تكون غاية بذاتها.

والقاعدة الأولى في العلاقة بين ع وش هي في ما يقوله ماركس: «إذا كنت تريد أن تتمتع بالفن (أي أن تفهم الفن)، فلا بد من أن تكون لك ثقافة فنية» (مخطوطات ١٨٤٤).

والقاعدة الثانية التي تنتج عن الأولى هي أن مسألة الشاعر

الأولى والأساسية ليست: لمن أكتب، أو لماذا أكتب، وإنما هي: كيف اكتب. فالإيصال مسألة ثانية، أو لاحقة، وِليست في صلب العملية الابداعية.

والقاعدة الثالثة هي أن الشعر العظيم لا يمكن أن يكون تعليميا أو تبشيريا. ذلك أن شعر التبشير والتعليم ليس إلا الوجه الآخر للشعر من أجل الشعر. إنه تجميع للكلمات وتعبئتها بالأفكار. انه خارج الشعر.

وهكذا تكون عظمة الشعر في مدى تفجيره البنية القمعية للمجتمع، وفي الأبعاد التي يوحي بها، وفي العلاقات الجديدة التي يقيمها، وفي الآفاق التي يفتحها بلغةٍ جديدة لرؤية جديدة، وحساسية جديدة، وكتابة جديدة.

لكن، كيف يمكن أن تتجدد الرؤيا وطريقة التعبير عنها، عند شاعر لم يتجدد هو نفسه، عقلا وحسًّا؟ وما ينطبق هنا على الشاعر ينطبق على القارىء: كيف يمكن القارىء ان يحس بجدة العالم في قصيدةٍ ما، وبالتالي أن يفهمها، إذا لم يكن هو نفسه جديداً؟

تلك هي مسألة أخرى.

* السؤال الأخير الذي أود أن أطرحه يتصل بمسألة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي، فكيف تنظر اليها؟

ـ الفكرة الأساس في نزعة الحداثة تكمن في إدراك التماثل بين الطبيعة واللغة، وقد بدأ هذا الإدراك أبو نواس وأبـو تمام، وبعض الشعراء الصوفيين، وَبِخاصّةٍ، النفَّري. لم تعد الطبيعة، بدءاً منهم، مجموعة من الأشياء المخلوقة، وإنما أصبحت مجموعة من الإشارات، أي أنها تحولت إلى غابة من الرموز.

هكذا أحدث هؤلاء انفجارا خلخل بنية التعبير الشعـري. وقد تعمق اليـوم هذا الانفجـار بحيث أدت الخلخلة التي احـدثهـا إلى تغير في معنى الشعر وفي طبيعته.

ومن هنا تغيرت منظورات كثيرة:

١ ـ لم يعد الشعر مجـرد إرضاء لحـاجة الآخـر (الجمهور)، فقـد نشأت حاجة جديدة: البحث. ومقياس البحث هو في ما يفتحه أو يكشف عنه. أما إرضاء حاجة الجمهور فمقياس تطبيقي. ونجـاح التطبيق تابع لمدى ثقـافة الجمهـور، الفنية. وهـذه ثقافـة لا يخلقها الشعر، بل يخلقهـا النظام التـربوي ـ التعليمي، ووجـودها شـرط لفهم الشعر، والفن بشكل عام.

٢ ـ بدلاً من إبداع يسـوغ نفسه بـالماضي وقيمـه، نهض إبداع يتأسس على تنظيم الحاضر واستكشاف المستقبل، ولا يجد مسوغاته في الماضي، وإنما يجده في الطاقة التي تفتح ابعاد المستقبل.

٣ ـ بـدلاً من أن نقرأ الحـاضر في ضوء المـاضي، أصبحنا عـلى

العكس نقرأ الماضي في ضوء الحاضر. وهكذا اصبحت قراءتنا تحويلية: تكشف فعالية الشعر الخلاقة، وعلاقاتها الأساسية. مثلا، نقرأ اليوم امرأ القيس أو أبا تمام في ضوء بدر شاكر السياب، فنرى فيهما عالماً غنياً آخر لم يكن معروفا.

٤ ـ وحدث انقلاب آخر على مستوى النقد. فالمفهوم النقدي التقليدي لا يقبلُ إلا الشعر الذي يتوافق مع الموروث وأصوله، أما المفهوم النقدي الذي ينشأ في مناخ الحداثة فإنه يؤسس معايير نقدية تنظر إلى الشعر في ذاته، ويقومه، تبعاً لذلك، بمقاييس من داخله، من تطور التعبير الشعري بالذات.

٥ ـ وفي ضوء الحداثة، بالمعنى الذي أشير إليه، يبدو مضحكاً القول إن بداية الشعر العربي الحديث قامت على تغيير في نسق التفعيلة، كما تزعم نازك الملائكة، وكما جرى وراء زعمها معظم «الباحثين» في الحركة الشعرية العربية الحديثة. إن أبا نواس أو أبا تمام أكثر حداثة من نازك الملائكة، لا في قصيدة «الكوليرا» وحدها، النموذج الأول المزعوم للحداثة، بل في شعرها كله. وليس هذان الشاعران أكثر حداثة منها، في ما يتعلق بالتجربة وحسب، وإنما أكثر حداثة كذلك في ما يتعلق باللغة الشعرية وبطريقة التعبير. فالحداثة انقلاب شامل ليس وجود التفعيلة فيه، بهذا النسق أو ذاك، أو عدم وجودها، إلا امراً ثانوياً جداً.

غير أن الحداثة في المجتمع العربي، حين تقارن بالحداثة في الغرب، تثير مشكلات كثيرة يتعذر الخوض فيها، في نطاق هذا

الحوار. لكنني اشير إلى مشكلتين تتصلان جوهرياً بالمجتمع العربي:

الأولى هي أن الانفجار الذي اشرت اليه حاصل على مستوى الكتابة الشعرية، وليس حاصلا على مستوى الجماعات والمؤسسات.

والثانية هي أن في المجتمع العربي فجوة كبيرة تمتد من أبي تمام إلى جبران خليل جبران: لم تنشأ عندنا، كما نشأ في الغرب هندسة حديثة، وفلك حديث، وفيزياء حديثة، وكيمياء حديثة.

وفي هذا ما يعطي للحداثة عندنا طابعاً تناقضياً، بل إن فيه ما يضفي عليها طابعا فاجعا. وتحليل ذلك، في كل حال، مسألة تخص علماء الاجتماع والحضارة.

(بيروت، ١٩٧٧)

شعريّة الحَدَث *

- ١ -

لم تعرف الكتابة الإبداعية في اللّغة العربية التباساً يتّصل بدورها وخصوصيتها، كهذا الذي تواجهه اليوم. وما أقوله هنا لا يشمل مختلف أنواع الكتابة الإبداعيّة، وإنما هو خاصٌّ بالشعر. وأرجو أن يُنظر إليه بوصفه اجتهاداً شخصياً يهدف إلى إثارة النقاش، وإلى تأسيس حوارٍ أودّ أن يكون خلّاقاً، أكثر مما يهدف إلى تقديم اليقين.

- ٢ -

لكي نحدّد دورَ الشعر في حركيّة المجتمع الراهنة، وبخاصة في جانبها الثوريّ أو المقاوم، لا بدّ أوّلاً من أن نعرف ما هو، نظراً وممارسة، في حاضرنا وماضينا على السّواء، خصوصاً أنّ حاضر القيمة الشعريّة لا يُضيئه، حقاً، إلا ماضي هذه القيمة في اللّغة التي يُكتب بها.

كان الشعر، بالنسبة إلى العربي قبل الإسلام، معرفةً أُولى. كان، بتعبير آخر، مقاربةً معرفية خاصّة، حِسّاً وفكراً، للإنسان وللأشياء

---

* نصّ الكلمة التي كتبت لمناسبة المؤتمر الوطني الثاني الذي أقامه تجمّع الهيئات الثقافيّة والإعلامية لدعم تحرير الجنوب والبقاع الغربي وراشيا، (نيسان، ١٩٨٥).

العالم. بل كانت تحيط بانبثاقه هالةٌ أسطوريّة ـ غيبيّة يرمز لها وادي عبقر وآلهته الشعريّة، مما يشير إلى أنّه كان يتنزّل على الشاعر بنوعٍ من الوحي، وذلك بوساطة الجنّ أو الشياطين وفقاً للمصطلح الديني، ومما يشير كذلك إلى أن في الشعر معرفة غير عاديّة تتجاوز المعرفة المحسوسة الواقعيّة، وإلى أنّه يصدر عن تجربة تتجاوز رؤية الموجود الواقعيّ إلى رؤية ما وراءه. فالشعر، في الحدس العربي الأصلي، وفي اللّغة العربيّة، تجربة استشرافٍ للواقع وما وراءه، وكشْفٍ عنهما. ويبدو، تأسيساً على ذلك، وصفُه بأنّه مجرّد مستودع لعادات العرب وقيمهم وتقاليدهم، أو مجرّد سلاح يقاتلون به، فخراً أو هجاء أو مدحاً، إنما هو قولٌ تُمليه نظرةٌ وظيفيةٌ للشعر، سطحيّة وآليّة.

ـ ٣ ـ

نقضَ الإسلام، كما نعرف جميعاً، دعوى الشعر أنّه وَحْيٌ مَعْرفيٌّ، مغيّراً بذلك النّظرة إليه، والغايةَ من قوله أو كتابته. فالدين، بوصفه وحده الوحي المُنْزَل، هو وحده المعرفة. وهذه هي، وحدها، الصادقة، الثابتة، المُطْلَقَة. لن يكون، إذن، ادّعاء الشعر بأنه معرفةٌ بالنّبوءة أو الوحي، إلاّ ادّعاء غواية وإغواء. وفي هذا ما يفسّر إعطاءَهُ دوراً جديداً: نَقْلَ الوحي الديني، تعاليمَ وقيماً وأخلاقاً، والتبشيرَ به، والدِّفاعَ عنه، وتمجيده. لم يعد فنّاً في الاستبصار المعرفيّ ـ الجماليّ، وفي الكشف عن خبايا الذات والعالم، بخصوصيّته، وإنما أصبح فنّاً في القول: قولِ ما تكشف عنه المعرفة الدينيّة، بطريقة فعّالةٍ ومؤثّرة. أصبح، شأنَ أيّ أداة، يقوم بوظيفة ما، وهَيْمنت على تقويمه

وتذوّقه الذهنيّة الوظيفيّة. كان في مركز الدائرة، فصار حارساً على محيطها.

وبدءاً من تأسيس الدولة العربيّة الأمويّة، أفاد النظام السياسي من نظرة الدّين الوظيفية إلى الشعر، لكن بدلاً من أن يؤكّد وظيفيّته الدينيّة، أكّد، على العكس، وظيفيّته السياسيّة ـ الإيديولوجية، مستعيداً ما كان له، قبل الإسلام، من وظيفيّة قَبَليّة، وبخاصة في كل ما يتصل بالصراع السياسي ـ الاجتماعي.

غير أن النظرة الأولى التي ترى الشّعر حدساً معرفياً ـ جمالياً، لم تمت، وإنما هُمِّشت. وقد أفادت من التطوّر الحضاريّ، وبخاصّة في العصر العباسي، بحيث انتعشت وازدهرت، فأعادت إلى اللغة الشعريّة العربيّة هويّتها الأصلية، وللشعر العربيّ مجدَه الحقّ، مؤكدة على كون الشعر تجربةً في الوجود، ومقاربةً معرفيّة وجماليّة، بخصوصية تميّزها عن المقاربة الدينية، والمقاربات المعرفيّة الأخرى. وتجد هذه النظرة في نتاج عمر بن أبي ربيعة، وشعراء الحب العذري، وذي الرمّة، وأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي، والمعرّي، والنفّري، وأبي حيّان التوحيدي، ومحيي الدين بن عربي، تمثيلاً لا حصراً ـ تجد تجسيدها الأغنى والأكمل. لكنّ طبيعة الدولة العربيّة، بنيةً ونظاماً، أدّت إلى أن تسودَ، نتاجاً وتذوّقاً، النّظرة التي تؤكد على وظيفيّة الشعر سياسياً وإيديولوجياً. وهي لا تزال سائدة حتى اليوم.

نرى، في ضوء هذه الإشارة السريعة إلى تاريخنا الشعريّ، أنّ الدعوة القائمة، شبه السائدة، في عصرنا الحاضر، لربط الشعر، والكتابة الإبداعية، بأفقٍ ثوريّ - إيديولوجي، إنّما هي الشكل الإيديولوجي المحدث للنظرة الوظيفية القديمة: الشعر إناءٌ لنقل الأفكار، وأداةٌ للنضال.

ولا شك في أن لهذه الدّعوة مسوّغاتها السياسية - الاجتماعية، وربّما «المعرفيّة» و«الفنيّة». فالشعر ليس شكلاً لذاته، قائماً بذاته في الفراغ، وإنما هو في التحليل الأخير، تعبيرٌ أو نشاط اجتماعيّ. وهو، بوصفه كذلك، مرتبطٌ عضوياً بقضايا الإنسان والمجتمع، خصوصاً ما اتّصل منها بالتحرّر والتّغير. لكنّ المسألة ليست في هذا الارتباط، مبدئياً، فهو أمرٌ طبيعيّ وبَدَهيّ. فما من أحدٍ يعزل الشعر أو الكتابة الإبداعيّة عن الواقع وقضايا الإنسان، ويقذف بهما إلى الفراغ، وإنما المسألة هي في مَعْنى هذا الارتباط، وفي نوعيّته، وكيفيته. وهذا قلّما نناقشه، بل إنّنا نهمله غالباً، حاصرين كلامنا في ما يؤكّد على أنّ الشعر وسيلةٌ لتجميلِ الأفق النظريّ والعمليّ الذي تخْتَطّه أو تفتتحه الإيديولوجية. فنحن نبحث في استخدام السلاح، أكثر مما نبحث في السلاح نفسه: ما هو؟ وكيف؟

هكذا يبدو أنّ الالتباسَ الذي يحيط بالكتابة الإبداعيّة يتمثّل، نظريّاً، في تحديد طبيعة العلاقة بينها وبين الواقع المتحرّك - حَدَثاً أو عملاً، من جهة، وبينها وبين النظام الثقافي السائد، من جهة ثانية.

وهو يتمثّل، عملياً، في كون الشاعر العربي الحديث يتحرّك، إبداعيّاً، بين تقليدين: تقليد القِدَم، وتقليد المعاصرة، اللّذين يجعلان من الشعر، كلٌّ بمنظوره الخاصّ، عملاً وظيفياً.

والحالُ أنّ الشعر العربيّ اليومَ، يُقوَّمُ، إلا في حالاتٍ استثنائية لا تشكل قاعدة، بوصفه إناءً ناقلاً للأفكار، وأداةً للفعل والتأثير، وليس بوصفه تجربة كيانيّة لها عالمهاالمتميّز الخاص. إنه بتعبير آخر، يُقوّم بوصفه كلاماً ثانياً على كلام أول هو الكلامُ القديمُ، الدّيني والشعريّ، أو الكلام المعاصر السياسيّ - الإيديولوجي. فالوعي الشعريّ السائد في المجتمع العربي ليس وعياً للشعر من حيث أنه مقاربة خاصّة في معرفة الإنسان والأشياء والعالم، بل من حيث أنّه وظيفةٌ وفَعّاليّة. وقد أِلفَ الجمهور العربيّ تذوّق هذا النّوع من الشعر المجرّد من الخصوصيّة الشعريّة بسبب التسييس السطحي، أو الجهل، أو ضعف الثقافة الإبداعيّة. وكان للمشروعيّة التراثية التي تُضْفى على تحديد الشعر بأنّه الكلام الموزون المقفّى، أثرٌ بالغٌ في جعلِ معيار الشعريّة ظاهرياً، يرتبط بالوزن والقافية، بدل أن يكونَ داخليّاً عضويّاً، يرتبط ببنية الكلام وجِدّة الرؤية.

إن نظرة سريعة إلى الصورة التي يقدّمها الشعر السائد تكشف عن هيمنة الوظيفيّة عليه، مما يقتضي التساؤل عن السّبب في رسوخ النظرة الوظيفيّة إلى الكتابة الإبداعية في المجتمع العربي. وظنّي أن ذلك عائد إلى الأمور التالية:

أولاً - يكشف الشعر عن نوعٍ من المعرفة ترتبط، بالمكبوتِ،

اللّاعقلانيّ، في الإنسان والمجتمع، يصعب إخضاعها لضوابط النظام المعرفيّ الدّيني أو الإيديولوجي. وفي هذا الكشف يثبت الشعر استحالَةَ المعرفة الشموليّة الكلّية التي ينسبها هذا النّظام لنفسه، ويؤكد أنّ المعرفة انفجاريّة، متحرّكة، مفاجئة. ومن هنا تجد الإيديولوجية، دينية كانت أو علْمانية، في الشعر ما يشوش نظامها المعرفيّ، أو ما يُشكّك في يقينيّتها.

ثانياً - الشعر، بوصفه كلاماً، بادئاً، ليس دخولاً في ما فُكّر به، بل في ما لم يُفكّر به. وهذه دعوى تشير إلى أنّ الشعر يكتشف أبعاداً معرفيّة وجماليّة لم تكشفها الإيديولوجيّة، دينية وعلمانيّة. وهي إذن تشير إلى قصورها المعرفيّ، ومحدوديّتها.

ثالثاً - يكتشف الشعر حقائق، لا تثبت بالتسليم الديني ولا بالجدل العقليّ - البرهاني. وإنما تثبتُ بالذوق، أو بنوع من الحَدْسِ يتعذّر تحديده. وفي هذا يبدو على طرفي نقيض مع كل نظام معرفيّ إيديولوجيّ.

رابعاً - الدّين جواب، والإيديولوجية هي كذلك جواب. أمّا الشّعر فلا يقدّم جواباً. إنه سؤالٌ - استبصارٌ، أو هو كشف متسائل يتحرّك في هُيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل. وفي هذا أيضاً يبدو الشعر أنّه يتناقض مع كل نظام معرفيّ مُغْلق، ووثوقيّ.

إذا أضفنا أنّ الإبداع هو، جوهرياً، حرّية، بمعناها الحياتيّ

الشامل، وبمستوياتها جميعاً، ندرك أن دراسة الالتباس الذي أشرت إليه، يقود مباشرة إلى عدد من التناقضات بين الشعر والسلطة، سواءٌ تمثّلت في النظام السياسي السائد، أو النظام المعرفي الديني، أو النظام المعرفي الإيديولوجي. وهي تناقضات تتّصل بمعنى الكتابة الإبداعية، في مختلف تجلّياتها، ومعنى ارتباطها بالواقع، ومعنى كونها ثوريّة أو مُقاوِمة، ومَعْنى دورِها في المجتمع.

ـ ٥ ـ

هنا تكمن قضايا كثيرة ومعقدة، يتعذّر الخوضُ فيها، الآن، في الحدود المُتاحة لهذا البحث. لكنّ هذا لا يحول دون أن أُفْصح عن موقفي الشخصي. وموقفي هو أنّ الشعر في ذاته ثوريّ بوصفه حدثاً إبداعيّاً: فهو ثورةٌ داخلَ اللغة من حيث أنه يجددها، وثورةٌ في الواقع نفسه، من حيث أنه يرى إليه رؤية تجديدية، ومن حيث أنه يغيّر، بتجديده اللغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياءوالكلمات، وبينها وبين الإنسان ـ وهو لذلك ثورة في وعي الإنسان. وفي هذا الإطار نفهم كيف أنّ اللّغة مجموعة من الكلمات ـ الكائنات الحيّة التي لها عُمرها وتاريخها الخياليّان والفكريّان، ونفهم كيف أن بعضها يشيخ أو يموت ويزول من الاستعمال، وكيف أنّ بعضها يتجدّد أو يُولد، وكيف أن بعضها الآخر يفرغ من دلالته القديمة ويكتسب دلالة جديدة. فالشعر ثوري لا بكونه يتحدث عن قضايا ثورية، بل بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة.

غير أنني حين أصف الشعر بأنه في ذاته ثوريّ، لا أفصله عن الواقع، أو عن الإنسان، أو عن الحدث نفسه ـ وإنما أفصله عن الوظيفية من جهة، وأفصله من جهة ثانية، عن السلطة في مختلف أشكالها وتجلّياتها، وعن كلّ نظام معرفيّ مُغْلق ووثوقيّ، بحيث لا تكون علاقته بالواقع وظيفيّة، وإنما تكون علاقة كَشف واستقصاء، في أفق جماليّ ـ تخييليّ.

آخذ مثالاً واقعياً حياً: المقاومة الوطنية، بوصفها حدثاً ثورياً.

لقد كتبت حولها قصائد كثيرة. وصحيحٌ أن هناك مستوى تلتقي فيه هذه القصائد، بعامّةٍ، مع هذه المقاومة ـ الحدث، هو المستوى الذي تتأسّس فيه الوحدة بين المضمون الإيديولوجيّ الذي تنقله القصائد، والتطلّعات القومية والسياسيّة التي تنقلها المقاومة ـ الحدث. لكن حين نحلّل قصيدة ما تحليلاً شعرياً، نجد أنها تكثّف انفعالاً يعبر عن وظيفة تصويرية ـ بلاغيّة، تبدو فيه القصيدة تمجيداً وتهليلاً لَفْظيّين؛ وهي تأخذ قيمتها من انتمائها إلى الحَدَث لا إلى الشعر، أي من موضوعها، ومن الموقف السياسي الذي تعلنه، وليس من شِعْرِيّتها.

وطبيعي أنّ الخَلل هنا لا يجيء من العلاقة بين الشعر والحَدَث، بحد ذاتها وبالضرورة، وإنما يجيء من نوعيّة هذه العلاقة ومستواها: النوعيّة وظيفية، والمستوى تبشيريّ إعلاميّ.

إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعاً

خارجياً، فينقله تمجيداً أو تقبيحاً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلامي بحصر المعنى، أو أيّ نوع آخر من الكلام الإخباري، التحليليّ. أما الخصوصيّة الشعريّة فمن طبيعتها أن تحيل الحدثَ إلى رمْز، بحيث لا تردّنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردّنا إلى دلالاته أوأبعاده، في الحركيّة التاريخيّة ـ ناقلةً حواسّنا ووعينا في أفق جماليّ ـ تخييليّ، قوامه اللغة وعلاقاتُها.

إن الشعر الذي لا يرى في عمل بلال فحص أو نزيه قبرصلي أو سناء محيدلي، تمثيلاً لا حصراً، غير أن يصفه ويمجّده، إنما يسهم في طمسه، لأنه يضع بينه وبين القارىء حجاباً من الكلام يقلّصه في لغة عاكسة، لا تعكس إلا ظاهره، بينما يظلّ غوره الرمزيّ بعيداً ومحجوباً.

هذا العمل وأمثاله تجلّياتٌ فريدة لحركية الحياة وإرادة الحياة. والشعر لا يرتبط بها، بوصفها منجزات، وإنما يرتبط بأبعادها الرمزيّة ـ جذْراً وديمومة في الشعب. الشعر هو من جهة هذا التأصّل عبر تجلّياته الحدثيّة، ومن جهة الحركة والصيرورة اللتين يكشف عنهما الحدث، لا من جهة الحدث بوصفه واقعاً مَحْضاً.

هذا كله يؤكد أنّ الوظيفيّة لا تجرّد الشعر من هويّته وحسب، وإنما تقتل اللغة الشعرية ذاتها: تحوّلها إلى أدوات تزيين أو تقبيح، فتنتج شعراً لا يؤثر بخصوصيته الشعرية ـ اللغوية، بل بالموضوع الذي يتحدث عنه، شأن النثر العاديّ. والواقع أن طغيان الوظيفية آخذٌ بتحويل القصيدة إلى نوع من المقالة تتضمّن كلّ شيء إلا

الشعـر. ومِمّا يعقّـد المسألـة أنّ هذه الـوظيفية تجـد استجابـة لـدى الجمهـور بسبب التربيـة الثقافيّـة التي ورثها، والتي لا تـزال تهيمن على حياتـه ـ في البيت والمدرسـة والجامعـة والشارع. ويؤثـر الشعر بهذه الخصوصية حصراً، ولهذا فإن تأثيره مختلفٌ عن التـأثير الـذي تمارسه أنواع الكلام الأخرى. ومن هنا، فإنّ حقل التأثير في الشعر ليس حقـلاً إيديـولوجيـاً ـ أو حقل أفكـار، وإنما هـو حقل رؤًى، وأحلام، وانفعالات، أو هو، بعبارة ثانيـة، حقلُ تخييـل لا حقل تعقيـل. حين أقـول هذا لا أعني أنّ الشعـر مناقض للفكـر، وإنما أعني أنه ينقل الفكر بطريقة تبدو فيها الفكرة أنها تشع من القصيدة كـما يشع ضـوء الشمس من الشمس، أو كـما تخـرج الـرائحـة من الوردة.

ويفترضُ هذا أن تكون اللغة الشعـريّة جـديدة دائـماً. لا يمكن التعبير عن حدثٍ ثوري باللّغة اليوميـة الشائعـة، لأن ذلك جـديد وهذه شائخة. لذلك تلزم للتعبير عنه لغة جـديدة. دون ذلـك لن يكون هناك أيّ معنى تغييري أو تجديـدي للثورة، أو لتـطوّر اللغة الشعرية وتحـولاتها. وفي هـذا نفهم دلالة القـول إن الشاعـر يجدد اللغـة، ويعطي للكلمـات معنى أنقى لكي تكون أكـثر قدرة عـلى التعبير عن عالم يتجدد. فالإبـداع الشعري يـطهّر هـو أيضاً جسم اللغـة، شأنَ الحـدث الثوري الـذي يطهّـر جسمَ المجتمـع. كـأنّ المبـدعَ، في كـل ميـدان، نـوعٌ من آدم جـديـد: لا آدم استعـادة وتكرار، بل آدم إبداع يسمّي الأشياء تسمية جديـدة. ومعنى ذلك أنّ المبـدع يعود في عمله دائـماً إلى اللغة ذاتهـا وإلى الأشياء ذاتهـا

لإقامة علاقات جديدة بينها وبين الكلمات، ولتوليد حساسية جديدة ومعرفة جديدة. خصوصاً أن المعرفة تشيخ، لذلك لا بد دائماً من لغة جديدة تقول الأشياء بشكل جديد، من أجل تجدد المعرفة وتجدد العالم. وفي هذا الإطار تعييناً ينصهر الحَدَثُ رمزياً، في حركة الإبداع الشعري، بحيث يحقق الشعر تخليصَ اللغة من أشكال الشيخوخة، والتجسيد المسبّق لِلّغة الفتيّة المتحرّرة، لغة العالم المقبل. وبهذا المعنى نفهم كيف أن الشعر لا يكون نفسه إلا بقدر ما يكون ضد الوظيفيّة وضد اللّغة الشائعة وفيها ووراءالحَدَث.

في هذا يبدو لي أنّ المسألة المطروحة علينا جميعاً، وبخاصة القوى الثوريّة، ليست في الإصرار على وظيفية الكتابة الإبداعية ـ ارتباطاً بالحدث، سلباً أو إيجاباً، وإنما هي في الإصرار على العمل لتهديم كل ما يحول بين الكتابة الإبداعيّة والإفصاح عن الواقع، في مختلف مستوياته: ما اتّصل منها بالإنسان والمجتمع والطبيعة، وما اتّصل منها بما وراءالطبيعة. إنها في الإصرار على توسيع حدود الحريّة في سبيل توسيع استقصاء الإنسان والوجود معرفيّاً وجماليّاً.

والمسألة هي لذلك ومن باب أوْلى مسألةُ وَعْيٍ آخر لا يستعيد وَعْيَ السَّلَفِ بلبُوسٍ مُستحْدث، بل يكونُ جديداً ـ جذْرياً، بحيث يكون التغييرُ شاملاً، لا يقتصر على البنى السياسية الاجتماعية، من خارج، وإنما يشمل بنية الوعي وبنية الفكر في الإنسان، من داخل.

هنا أجد ضرورة قُصوى لكي أطرح بعض التساؤلات التي

تفيدنا في جلاء الالتباس الذي أشرت إليه في مطلع هذه المداخلة. خصوصاً أن الكتابة الإبداعية بالنسبة إليّ، أعمق وأغنى وأشمل من أن تنحصر في وظيفيّة ما. إنها رمز أساسي لوجودنا الإنساني ورمز أوّل لهويّتنا، في ميدان الإبداع الحضاريّ. ومن هذه الزاوية لا تقاس قيمة الكتابة الإبداعية بفائدتها السياسية أو الاجتماعية المباشرة، وإنما تقاس بمستوى احتضانها الإنسان العربي، في هويّته، وقلقه، وتطلعه، وإبداعيته، وحريته، وجوداً ومصيراً. فمسألة الكتابة الإبداعية أبعد من أن تنحصر في مسألة العلاقة مع الواقع أو الحدث، بهذا الشكل أو ذاك. إنها تجربة كيانية في رؤية الإنسان والوجود، كمثل التجربة الدينية، وكمثل التجربة العلمية، وكمثل التجربة الفلسفيّة.

من التساؤلات التي أطرحها: ألا تكون السياسة نفسها، حين لا تستند في رؤيتها إلى الأبعاد الرمزية، الكائنة في الوقائع والأحداث، سطحيةً - مأخوذة بهمّ السلطة، وحده؟ أليس مقلقاً أن يتواصل هذا التناقض في المجتمع العربي: على الرغم من التغيّر المتواصل في السياسة والسلطة، لا يتغيّر شيء في بناه العميقة؟ أليس التغيّر العميق إذن هو في تغيّر الرموز، لا في مجرد تغيّر السلطة والسياسة والوقائع، - أي في تغيّر بنية الوعي، وتغيّر القيم والعلاقات؟ أليس في هذا ما يؤكد أن وعي الشعب لا يتغير بتغير السلطة والسياسة، وإنما يتغيّر حين تتغيّر رموزه - بالمعنى الذي أشير إليه؟ وكثيراً ما بدا تغيّر السياسة والسلطة ناراً هائلة في أوّله، لكنه في الممارسة، سُرعان ما بدا كأنه نارٌ من القشّ لم تلبث أن خمدت،

وابتلعتها الرموز القديمة، المتأصّلة.

واستطراداً، لماذا لا ننهمك أوّلاً وقبل كل شيء، في مواجهة الصعوبات والعقبات، من كل نوع، والتي تحول دون أن ينخرط المواطن كليّاً في حياة بلاده وواقعها ـ بوصفها كلّاً ثقافياً، اجتماعياً، اقتصادياً، سياسياً، وليس بوصفها حزباً، أو طائفة، وبوصفه إنساناً، لا بوصفه حزبياً أو طائفياً؟ ولقد نشأت أحزابٌ ونشأت أشكال كثيرة من المقاومة، منذ الأربعينات، وتغيّرت سلطات وأنظمة كثيرة، لكن هل تغيّرت طرائق العمل والتفكير؟ هل تغيّرت بُنى المؤسسات: العائلة، المدرسة، الجامعة؟ هل تغيّرت بنية التربية والتعليم؟ هل تغيّرت العلاقات الإنسانية، والقيم المرتبطة بها، وأين نحن من هذا كلّه؟

لكن، ماذا يجدي البحث في السياسة والسلطة، كما يُمارسان في المجتمع العربي، إذا لم يُكشف عن أصولها ورموزهما وامتداداتهما في الدين؟ وما نفع الكلام على تأسيس علاقات جديدة بين الإنسان والإنسان، الرجل والمرأة، وبين الإنسان والطبيعة، إذا لم نهدم العلاقات الموروثة القائمة ـ بدءاً من كل ما يتعلق بالجنس؟ وما يجدي الكلام على الديمقراطية، إذا لم يكشف عن كل ما يناقضها في بنية المجتمع العربي؟ وأين نحن من هذا كله؟ أين نحن من هذا العالم المكبوت الضخم في الجسد العربي والفكر العربي والحياة العربية؟

هل للمبدع وطنٌ حقيقيّ في هذه اللّغة ـ الأمّ التي يكتب بها؟

وهذا الذي يظنّه وطناً، ألا يتفتّت أمامه، حيناً، ويبدو حيناً بلا تخوم، وحيناً آخر، سجناً؟ وحين يقول: وطن عربيّ، هل يقول مكاناً يقدر أن يَسْتَوْطِنَهُ، أم يتفوّه بعبارة شعاريّة؟ وما يكون شعوره حين لا يحق له أن يحرك قدميه في الوطن الذي ينتسب إليه، أو ينسبه له؟ وأين القوى الثورية الجديدة من هذا كله؟

إنني أطرح هذه التساؤلات لكي أشير إلى أن الكتابة الإبداعية دخولٌ في ما تحت الواقع العربي والجسد العربي. إنها استبصارٌ في هذا العالم المقنّع، المكبوت، المقموع، واستقصاء له، من أجل رَجِّه وزلزلته. إن همّ الكتابة الإبداعية همٌّ إنسان وحضارة، لا همٌّ حدث أو عملٍ بذاتهما ولذاتهما. ولهذا ليس ما نسمّيه بالواقع أو الحدث بيتاً لهذه الكتابة، إلا بقدر ما يكونان رمزاً إنسانياً وحضارياً - أي بقدر ما يختزنان من طاقة ترتفع بهما إلى هذا المستوى. ومن هنا لا تُعْنَى الكتابة الإبداعية برَصْد الحدث وملاحقته، شأنَ المدائح والأهاجي وشأن الأناشيد والأدعية والمراثي.

وأطرح هذه التساؤلات لكي أشير إلى أن اللغة الوظيفية، شعريّاً كاذبة، فارغة، وباطلة، ولكي أقول إن المسألة هي العملُ على توسيع مجال الفاعلية الإنسانيّة، وتحرير قوى الإنسان المكبوتة، وإلى تحرير أدوات الشعر، باستمرار، لتكون أكثر قدرة على الكشف.

وأطرح هذه التساؤلات توكيداً على أن الكتابة الإبداعيّة لا

تكون ذاتها حقاً إلا في مجتمع يتحرّك ببناه وطاقاته كلّها، إبـداعياً. النضـال، الاستشهاد، الافتـداء الانتحاريّ... أعمـالٌ عـظيمـة ومدهشة، لكنها تكتسب بعدَها الأكثر فعـاليّة، حـين تكون تتـويجاً لمقاومةٍ جذرية وشاملة، في العائلة والبيت، في الشـارع والمدرسـة، في الجامعة والحيّ. وهذا يفترض إبداعياً، تفكيـك البُنى القديمـة، في مختلف المجـالات، وتهديمهـا - خصوصـاً ما اتصـل منها بـالدّين والسّلطة والجنس، فهـذه قلاعٌ تحكم المجتمـع العـربيّ، ولا يجـرؤ أحـدٌ إلى النفـاذ إليهـا. وبغـير هـذا النّفـاذ، تفكيكـاً، وتحليـلاً، وتغييراً - يستحيل التغيّر العميق في المجتمع، مهما تغيّرت سياساتـه وسلطاته من فوق.

- ٦ -

أخيراً أدعو، في ضوء الالتباس الذي يحيط بالكتابة الإبـداعيّة، إلى أن نعمـل لكي نخلق وطنـاً صِحّيـاً للمبـدع داخـل لغتـه التي يكتب بهـا، لكي يمكن أن تكون كتابته صحيّـة، وفعّـالـة. وتبعـاً لذلك أدعو إلى التساؤل الملحّ من جديد، بعد حوالى ألفي سنة من كتابة الشعر في مجتمعنا، وهو أطول تاريخ كتابيّ في أية لغة حديثة - أقول أدعو إلى التساؤل الملحّ: ما الشعر؟ ما الكتابة الإبداعيّة؟



الفهرست

ما الشعريّة؟ ٥
شعريّة الحضور ٢٩
شعريّة القراءة ٤٩
شعريّة الهويّة ٦٣
شعرية التجديد ٧٩
شعرية «الكلام القديم» ٨٩
شعرية الاستعادة ١٠٧
شعرية الكشف عن «فضاء الأعماق» ١١٧
شعريّة المؤالفة ١٢٥
شعرية «الحقيقة» ١٣٧
بدوي الجبل: المفارقة الإبداعية ١٤٧
حوار ١٥١
شعريّة الحَدَث ١٦٩

دار الآداب